

**Die Zehn Ansichten des Westsees
als Konzept der Landschaftsgliederung:**

**Entwicklung und historische Dimension der
Xihu shijing in Malerei, Druckgraphik und Lyrik.**

Abhandlung zur Erlangung der Doktorwürde
der Philosophischen Fakultät der
Universität Zürich

vorgelegt von

Jorrit Britschgi

von Alpnach, OW

Angenommen im Sommersemester 2006 auf Antrag von
Herrn Prof. Dr. Helmut Brinker und
Herrn PD Dr. Roland Altenburger

Konventionen

1. Abkürzungen

j. juan, synonymisch mit »Kapitel« verwendet

Quellenangaben folgen den Siglen-Konventionen, nach denen das Literaturverzeichnis (Kapitel 11) geordnet ist.

2. Eigennamen und biographische Angaben

Die chinesischen Zeichen und Lebensdaten werden bei der ersten Erwähnung vermerkt. Vollständige Zeichenkonkordanz siehe Kapitel 9.

Biographische Angaben basieren, sofern nicht anders vermerkt, auf:

- Cahill. *An Index of Early Chinese Painters and Paintings –T'ang, Sung, and Yüan.*
- Cahill. *Three Thousand Years of Chinese Painting.*
- Goodrich/Fang. *Dictionary of Ming Biography.*
- Hummel. *Eminent Chinese of the Ch'ing Period (1644–1912).*
- Yu. *Zhongguo meishujia renming cidian.*

Inhaltsverzeichnis

1. EINLEITUNG.....	6
1.1. QUELLENÜBERSICHT	7
1.2. EINE KURZE KULTURELLE TOPOGRAPHIE DES WESTSEES.....	9
 2. KONTEXT DER »ANSICHTEN«.....	 15
2.1. ANNÄHERUNG AN DAS KONZEPT DER »ANSICHT«	15
2.1.1. DIE SAISONALE ABHÄNGIGKEIT DER ANSICHTEN	17
2.1.2. INTERAKTION ZWISCHEN DEM BETRACHTER UND DER ANSICHT	20
2.1.3. DIE POETISCHE SPRACHE UND DER VISUELLE EINDRUCK.....	21
2.2. BEISPIELE FÜR ANSICHTS-SERIEN.....	24
2.2.1. LU HONGS STROHGEDECKTE HÜTTE.....	24
2.2.2. WANG WEIS WANGCHUAN-RESIDENZ.....	25
2.2.3. DIE ACHT ANSICHTEN VON XIAO UND XIANG.....	26
2.2.4. WEITERE BEISPIELE	29
2.3. DIE ANSICHT ALS LANDSCHAFTSGLIEDERNDEN KONZEPT	30
 3. HISTORISCHE DIMENSION DER ZEHN ANSICHTEN DES WESTSEES.....	 33
3.1. FRÜHESTE HINWEISE IN DER LITERATUR	33
3.2. PROTOTYPEN DER WESTSEE-ANSICHTEN IN DER MALEREI	37
3.3. LOKALISIERUNG UND DIMENSIONEN DER ANSICHTEN.....	42
3.3.1. FRÜHLINGSDÄMMERUNG AM SU-DEICH	42
3.3.2. LOTOS IM WIND BEI QUYUAN.....	44
3.3.3. HERBSTMOND ÜBER DEM GLATTEN SEE.....	47
3.3.4. RESTSCHNEE AUF DER DUAN-BRÜCKE.....	48
3.3.5. BEI DEN WEIDEN AM SICH KRÄUSELNDEN WASSER DEN PIROLEN LAUSCHEN	51
3.3.6. IN HUAGANG FISCHER BETRACHTEN.....	52
3.3.7. SONNENUNTERGANG BEI DER LEIFENG-PAGODE.....	53
3.3.8. ZWEI GIPFEL DURCHDRINGEN DIE WOLKEN	58
3.3.9. ABENDGLOCKEN VOM NANPING-HÜGEL	60
3.3.10. DREI PAGODEN UND DER GESPIEGELTE MOND.....	63
3.4. VARIANTEN DER WESTSEE-ANSICHTEN.....	68
3.5. PERMUTATIONEN DER ANSICHTEN	74
3.6. ZUSAMMENFASSUNG.....	76
 4. DER WESTSEE IN DER MALEREI UND IM HOLZSCHNITT	 79
4.1. DIE XIHU SHIJING IN MALEREI UND HOLZSCHNITT	79
4.1.1. FRÜHLINGSDÄMMERUNG AM SU-DEICH	83
4.1.2. SCHNEERESTE AUF DER DUAN-BRÜCKE	86
4.1.3. SONNENUNTERGANG BEI DER LEIFENG-PAGODE.....	88
4.1.4. LOTOS IM WIND BEI QUYUAN.....	89
4.1.5. HERBSTMOND ÜBER DEM GLATTEN SEE.....	91
4.1.6. BEI DEN WEIDEN AM SICH KRÄUSELNDEN WASSER DEN PIROLEN LAUSCHEN	93

4.1.7. IN HUAGANG FISCHE BETRACHTEN.....	95
4.1.8. ABENDGLOCKEN VOM NANPING-HÜGEL	97
4.1.9. DIE DREI PAGODEN UND DER GESPIEGELTE MOND	98
4.1.10. ZWEI GIPFEL DURCHDRINGEN DIE WOLKEN.....	100
4.1.11. ZUSAMMENFASSUNG	102
4.2. WESTSEE-DARSTELLUNGEN	105
4.2.1. BEMERKUNGEN ZUM BEGRIFF DER TOPOGRAPHISCHEN DARSTELLUNG.....	105
4.2.2. BEISPIELE AUS DER SONG-DYNASTIE	109
4.2.2.1. KARTEN AUS DEM XIANCHUN LIN'AN ZHI.....	110
4.2.2.2. PANORAMA VON HANGZHOU AM WESTSEE	111
4.2.2.3. WESTSEE-HANDROLLE VON LI SONG.....	114
4.2.3. BEISPIELE AUS DER MING-DYNASTIE.....	115
4.2.3.1. XIE SHICHENS WESTSEE-KARTE.....	115
4.2.3.2. ZHOU LONGS GESAMTÜBERSICHT ÜBER DEN WESTSEE.....	117
4.2.3.3. ANONYME WESTSEE-KARTE.....	118
4.2.3.4. KARTEN AUS LOKALCHRONIKEN	118
4.2.4. BEISPIELE AUS DER QING-DYNASTIE	119
4.2.4.1. KARTE DER KAISERLICHEN REISEPALÄSTE AM WESTSEE	120
4.2.4.2. KARTE DER KAISERLICHEN REISEROUTE AM WESTSEE	128
4.2.4.3. WANG YUANQIS PANORAMA DES WESTSEES.....	130
4.2.4.4. GUAN HAI'S WESTSEE-KARTE	132
4.2.4.5. KARTEN AUS LOKALCHRONIKEN	133
4.2.5. BEISPIELE AUS JAPAN	134
5. DIE RELEVANZ DER ANSICHTEN DES WESTSEES IN DER MING- UND QING-DYNASTIE.....	137
5.1. WIEDERAUFBAU UND BESICHTIGUNGEN: DER WESTSEE IN DER MING-DYNASTIE	137
5.1.1. YOU XIHU: DIMENSIONEN DES TOURISMUS AM WESTSEE.....	141
5.1.2. TIAN RUCHENG'S REISEFÜHRER ZUM WESTSEE	144
5.1.3. MING-ZEITLICHE REISEBERICHTE	146
5.2. KAISERLICHE PRÄGUNG DER ZEHN ANSICHTEN WÄHREND DER QING-DYNASTIE	151
5.2.1. DIE SÜDREISEN DES KANGXI-KAISERS	153
5.2.2. DER YONGZHENG-KAISER UND DIE WESTSEE-CHRONIK XIHU ZHI.....	157
5.2.3. DIE SÜDREISEN DES QIANLONG-KAISERS	158
5.2.4. TOURISTISCHE REISEPRAXIS IN DER QING-DYNASTIE.....	163
6. DIE ANSICHTEN IM SPIEGEL DER LYRIK	169
6.1. FRÜHLINGSDÄMMERUNG AM SU-DEICH.....	170
6.2. RESTSCHNEE AUF DER DUAN-BRÜCKE	171
6.3. SONNENUNTERGANG BEI DER LEIFENG-PAGODE	173
6.4. LOTOS IM WIND BEI QUYUAN	174
6.5. HERBSTMOND ÜBER DEM GLATTEN SEE	176
6.6. BEI DEN WEIDEN AM SICH KRÄUSELNDEN WASSER DEN PIROLEN LAUSCHEN.....	177
6.7. IN HUAGANG FISCHE BETRACHTEN	178
6.8. ABENDGLOCKEN VOM NANPING-HÜGEL	179
6.9. DIE DREI PAGODEN UND DER SICH REFLEKTIERENDE MOND	180
6.10. ZWEI GIPFEL DURCHDRINGEN DIE WOLKEN	181

6.11. ZUSAMMENFASSUNG	182
7. SCHLUSSWORT	185
8. ANHÄNGE.....	193
8.1. ABBILDUNGEN	193
8.2. TAFELN.....	262
8.3. TABELLEN	264
8.4. GEDICHTTRANSKRIPTIONEN	278
9. ZEICHENKONKORDANZ	281
9.1. ORTSBEZEICHNUNGEN	281
9.2. BEZEICHNUNGEN DER ANSICHTEN	282
9.3. PERSONEN	283
9.4. TEXTE	285
9.5. ANDERE BEGRIFFE.....	286
10. ZEITTAFEL	287
11. LITERATURVERZEICHNIS	290
11.1. PRIMÄRQUELLEN	290
11.2. SEKUNDÄRQUELLEN IN ASIATISCHEN SPRACHEN	291
11.3. SEKUNDÄRQUELLEN IN WESTLICHEN SPRACHEN	292
11.4. NACHSCHLAGEWERKE.....	295

1. Einleitung

Ein hoher Beamter in der Administration der Südlichen Song-Dynastie pries im Jahr 1274 mit einem kurzen Abschnitt über Lin'an (heutiges Hangzhou) die visuellen Vorzüge des Westsees vor den Stadttoren mit den folgenden Worten:

*»Die heutigen Maler sagen, dass es in den vier Jahreszeiten in der Landschaft
[um Lin'an] zehn Szenerien gibt, die am Wunderbarsten sind.«*

Der Verfasser des obigen Textes, Wu Zimu 吳自牧 (13. Jh.), listet im kurzen Abschnitt zehn Orte in und um Hangzhou auf, die in der Geschichte der Hauptstadt der Südlichen Song-Dynastie eminent erscheinen. Die als »Zehn Ansichten des Westsees« (*Xihu shijing* 西湖十景) bezeichneten Orte stellen in der Rezeption der Westsee-Landschaft ein wichtiges kulturelles Erbe dar. Ein Blick auf die heutige Verkehrsbeschilderung in Hangzhou zeigt, dass das Set von Zehn Ansichten nicht nur bei den Literaten und Künstlern der kaiserlichen Hanlin-Akademie der Südlichen Song-Dynastie wichtig war, sondern bis auf den heutigen Tag für den Tourismus und das Selbstverständnis der Stadt konstitutiv geblieben sind. Die Vorzüge der Landschaft fanden in der kanonisierten und gleichzeitig kondensierten Form der Zehn Ansichten Eingang in einen reichen Korpus diverser Textgattungen. Reiseberichte, Reiseführer, Gedichtzyklen, persönliche Aufzeichnungen verschiedener Gelehrter, staatlich und privat getragene Kompilationen und Lokalchroniken, Genussanleitungen, topographische Beschreibungen, Romane und andere Textsorten greifen in der einen oder anderen Form das Thema der Zehn Ansichten auf. Das Set von definierten Blicken auf die Landschaft ist aber nicht nur in textlichen Quellen verbürgt, sondern fand auch in der Kartographie, der Malerei und im Holzschnitt seinen Niederschlag. Die Tradierung des nicht nur in China, sondern ab der Kamakura-Zeit (1185–1333) auch in Japan beliebten Themas ist nicht nur aufgrund der langen Zeitspanne eine interessante Erscheinung, sondern ist insbesondere in der Wechselwirkung mit Kultur, Politik und Geschichte ein Phänomen, das der genaueren Untersuchung würdig ist.

In der vorliegenden Arbeit möchte ich die Zehn Ansichten des Westsees auf verschiedenen Ebenen untersuchen. Neben einer einführenden Auflistung der wichtigsten Quellen soll eine

kurze Übersicht über die Stadt Hangzhou und den Westsee gegeben werden. Im Kapitel 2 versuche ich mich dem Konzept, das sich hinter dem Begriff »Ansicht« verbirgt, aus verschiedenen Bereichen anzunähern. Es sind dies einerseits Texte über den Gartenbau, theoretische Traktate zur Landschaftsmalerei und andererseits andere Ansichts-Serien.

Im dritten Kapitel werden die historischen Dimensionen der einzelnen Westsee-Ansichten nachgezeichnet. Die Grundlage dafür bieten die Primärquellen der Song- bis Qing-Dynastie. In diesem Teil sollen die grundlegenden Informationen zu den einzelnen Orten aufbereitet werden.

Da die Westsee-Zyklen zu umfangreich sind, werden im Unterkapitel 4.1 lediglich sechs Serien aus der Malerei und vier Holzschnitt-Serien besprochen. Die Bildbeschreibungen sollen eine visuelle Bestandsaufnahme darstellen, wobei die Informationen über die Entwicklung der einzelnen Ansichten mit einbezogen werden sollen. Neben diesen Serien von den Zehn Ansichten interessiert aber auch der Westsee als Ganzes. Im Kapitel 4.2 wird der Begriff der topographischen Darstellung genauer beleuchtet und die wichtigsten Westsee-Karten (Malerei und Holzschnitte) vorgestellt.

Die zahlreichen Reiseberichte aus der Ming- und Qing-Dynastie werden in Kapitel 5 besprochen. Hier wird unter besonderer Berücksichtigung der Zehn Ansichten der Westsee als Reiseziel besprochen.

Im Kapitel 6 versuche ich anhand meiner Übersetzung von drei Gedichtzyklen auch die lyrische Dimension aufzuzeigen, die zu den Zehn Ansichten gehört.

Das abschliessende Kapitel gliedert und bewertet die in der Arbeit gewonnen Erkenntnisse.

1.1. Quellenübersicht

Das in dieser Arbeit verwendete Material ist breit gefächert und soll deshalb kurz erläutert werden. Als generelle Übersichtsarbeiten sind besonders zwei Werke sehr erwähnenswert. Es ist dies Yves Hervouts annotierte Bibliographie zur Song-Dynastie und andererseits Christine Moll-Muratas Untersuchung zur Entwicklung der Regionalbeschreibung, die sich auf Präfekturbeschreibungen von Hangzhou stützt.

Die bei Moll-Murata und Hervout zitierten Werke sind denn auch hauptsächlich die primären Quellen für verschieden Aspekte des Westsees: für die historische Entwicklung, politische Ereignisse, Kulturgeschichte und bedeutende Personen. Die von mir verwendeten Quellen, die

ebenfalls die wichtigsten Handrollen, Karten und Holzschnitte mit einschliessen, lassen sich chronologisch wie folgt aufschlüsseln:¹

Quellen aus der Südlichen Song-Dynastie

- »Chronik von Lin'an zur Xianchun-Periode« (*Xianchun Lin'an zhi* 咸淳臨安志, letztes im Text erwähntes Datum: 1273).
- »Besichtigung der Sehenswürdigkeiten« (*Fangyu shenglan* 方輿勝覽, von Zhu Mu 朱穆, 1239)
- »Aufzeichnungen über den Traum der Hirse« (*Mengliang lu* 蒙梁錄, von Wu Zimu 吳自牧, dat. 1274).
- »Alte Dinge aus Wulin« (*Wulin jiushi* 武林舊事, von Zhou Mi 周密, ca. 1280).
- Li Song 李嵩 (tätig zw. 1190–1230) zugeschr. »Elegante Freuden am Westsee« (*Xihu Qingqu* 西湖清趣, Freer Gallery, Washington).
- Li Song 李嵩 zugeschr. »Westsee« (*Xihu tu* 西湖圖, Shanghai Museum).
- »Karte des Westsees« (*Xihu tu* 西湖圖, im *Xianchun Lin'an zhi*, nach 1273).

Quellen aus der Ming-Dynastie

- »Klassifizierte Notizen zur Westsee-Chronik« (*Xihu zhi leichao* 西湖志類鈔, von Yu Sichong 余思沖, 1579)
- »Aufzeichnung über die Verborgenen Freuden der vier Jahreszeiten« (*Sishi youshang lu* 四時幽賞錄, von Gao Lian 高濂, 1580)
- »Traumsuche am Westsee« (*Xihu mengxun* 西湖夢尋, von Zhang Dai 張岱, 1597–1679)²
- »Reiseführer des Westsees« (*Xihu youlan zhi* 西湖遊覽志, von Tian Rucheng 田汝成, 1526)
- »Supplementum zum Reiseführer des Westsees« (*Xihu youlan zhi yu* 西湖遊覽志餘, von Tian Rucheng 田汝成, 1547)
- »Wunderbare Orte im Reich« (*Hainei qiguan* 海內奇觀, Vorwort von Yang Erzeng 楊爾曾, 1609)

¹ Für eine vollständige Auflistung siehe Literaturverzeichnis.

² Obschon die »Traumsuche« in der Qing-Dynastie (1671) verfasst wurde, spiegelt sie eindeutig Vorstellungen des Westsees zur späten Ming-Dynastie. Vgl. Idema (2006): 53.

Quellen aus der Qing-Dynastie

- »Chronik des Westsees« (*Xihu zhi* 西湖志 von Li Wei 李衛 et al., 1731)
- »Reiseführer zum Seen und den Bergen« (*Hushan bianlan* 湖山便覽, von Zhai Hao 翟灏, 1765)
- »Karte der kaiserlichen Reisepaläste am Westsee« (*Xihu xinggong tu* 西湖行宮圖, Nationalbibliothek Beijing, nach 1757)
- »Karte der kaiserlichen Reiseroute am Westsee« (*yuyou Xihu xingcheng tu* 御游西湖行程圖, Teil des *Nanxun shengdian* 南巡盛典, nach 1757)

Moderne Quellen

- »Chronik des Westsees« (*Xihu zhi* 西湖志, von Shi Diandong 施奠東, 1995)

1.2. Eine kurze kulturelle Topographie des Westsees

Die Stadtgeschichte Hangzhous reicht bis mindestens 500 v.Chr. zurück, als die Stadt als Aussenposten des zentralen nordchinesischen Reiches erbaut wurde.³ Während der zweiten Hälfte der Han-Dynastie (25–220 n.Chr.) soll Hua Xin 華信 im Jahr 85 einen Deich (*tang* 塘) aufgeschüttet haben, um das Land vor dem Salzwasser zu schützen, das sich periodisch vom Meer den Zhe-Fluss hinauf den Weg bahnte und die Gebiete um Hangzhou versalzte. Gemäss der Legende soll Hua Xin für jede Wagenladung Erde, die zur Konstruktion des Deichs notwendig war, 1000 Münzen bezahlt haben. Die populäre, aber sicherlich nicht korrekte Etymologie der Bezeichnung *Qiantang* 錢塘 (wörtlich *Geld-Deich*) für das Siedlungsgebiet um Hangzhou wird auf diese Entschädigungszahlungen Hua Xins zurückgeführt.⁴

Der Westsee, der durch solche und ähnliche Wasserbauprojekte im Laufe der ersten zwei Jahrhunderte nach unserer Zeitzählung entstanden ist, war also kein natürlicher See, sondern ein künstlich ausgehobenes Süsswasserreservoir.

³ Frühere, neolithische Besiedlungsspuren (Liangzhu-Kultur) sind nachgewiesen.

⁴ Tian Rucheng B: j. 1, 2.

Hangzhou war in dieser Zeit eine eher unbedeutende und provinzielle Stadt. Der Aufschwung begann erst nach der Fertigstellung des grossen Kanals während der Sui-Dynastie. Die Stadt war der Endpunkt des Kanals, der einer der wichtigsten Handelswege werden sollte. Der Westsee war damals noch nicht als Westsee bekannt, sondern unter den Namen *Mingshenghu* 明聖湖, *Jianhu* 鑑湖 und *Qiantanghu* 钱塘湖 geläufig.⁵

Als 591 eine erste Befestigungsmauer um die Stadt Hangzhou gebaut wurde, und die Tang-Dynastie weite Teile des zersplitterten Reiches wieder vereinte, wurde der See erstmals unter seinem heutigen Namen Westsee bekannt. Der generische Begriff *Westsee* (in China gibt es über vierzig Seen, die als »Westsee« bezeichnet werden) bezieht sich auf seine Lage, die von der Stadt aus gesehen im Westen ist.⁶

Zwei eminente Persönlichkeiten der chinesischen Geschichte spielen in der historischen Entwicklung von Hangzhou eine wichtige Rolle: Bai Juyi 白居易 (772–846) amtierte 822 bis 825 als Präfekt von Hangzhou, bevor er anschliessend in derselben Funktion in Suzhou für weitere zwei Jahre tätig war. Bai schrieb eine Vielzahl von Gedichten über den Westsee und trug dadurch viel zum Ruhm der Stadt bei. Besonders die Gedichte, die nach seinem Amtsrücktritt entstanden, spiegeln seine Verbundenheit mit dem Westsee (so etwa: »*Ich vermisste Jiangnan, vermisste Hangzhou am stärksten*«). Als Präfekt legte Bai einen später nach ihm benannten Deich (*Baidi* 白堤) an, der vom Qiantang-Tor (im Nordwesten der Stadt Hangzhou) bis auf die Gu-Insel reichte.⁷ Der etwa 1 km lange Damm, der über die Duan-Brücke führte, teilte den See in zwei Bereiche: einen nördlichen und einen südlichen. Die Bezeichnung, die sich für den unterteilten See etablierte, war innerer See (*Lihu* 里湖) und äusserer See (*Waihu* 外湖). Es bestehen jedoch berechnete Zweifel, ob der Deich nicht schon vor der Amtszeit von Bai Juyi gebaut wurde. Im Gedicht »Frühlingsreise am Qiantang-See« (*Qiantanghu chunxing* 钱塘湖春行) verwendet Bai den Begriff »Weisser-Sand-Deich« (*Baishati* 白沙堤). Dies spricht dafür, dass ein Deich aus (weissem) Sand eventuell schon vorher bestanden hat und dass der Deich in späterer Zeit aufgrund des Zeichens 白 auf Bai Juyi gemünzt wurde.⁸

⁵ Zhang Dai: j. 1, 173.

⁶ Kuhn (1987): 241–255.

⁷ Für die wichtigsten Bauwerke um den See vgl. Tafel 1.

⁸ Graham (1990): 7.

Die zweite wichtige Person, die untrennbar mit dem Westsee verbunden ist, ist der Staatsmann Su Shi, der mit seinem Westsee-Projekt die Gestalt der Region massgeblich geprägt hat. Der offizielle Posten in Hangzhou sollte retrospektiv der Wichtigste in der Karriere des Gelehrten werden.⁹ Das hat einerseits damit zu tun, dass Hangzhou als wichtiges Handels- und Kulturzentrum in der Nördlichen Song-Dynastie fest etabliert war, andererseits damit, dass Su dort seine grössten Erfolge in der Laufbahn als Beamter verbuchen konnte. Hangzhou hatte aber schon vor Su Shi einen gewaltigen Aufschwung erlebt, vor allem im Bereich der Religion unter dem Wuyue-Königreich.¹⁰ Davon zeugen die meisten Pagoden und Tempel, die im frühen 10. Jahrhundert erbaut wurden und der Stadt den Ruf eines buddhistischen Paradieses einbrachten.¹¹

Bereits unter Kaiser Shenzong 神宗 (reg. 1067–1085) diente Su in den Jahren 1071–1073 als Vizepräfekt der Stadt und war mit der Situation der Stadt und Umgebung vertraut. Die nächsten Posten waren in den wirtschaftlich und kulturell weniger bedeutenden Städten Mizhou und Xuzhou (1074–1079). Die Zeit als Präfekt wurde abrupt beendet, als Su beschuldigt wurde, den Kaiser beleidigt zu haben. Die folgenden vier Jahre verbrachte Su im Exil in Huangzhou,¹² bevor er rehabilitiert wurde, eine Position als Präfekt von Dengzhou annahm und dann als Hanlin-Akademiker in die Hauptstadt zurückkehrte. Unter Kaiser Zhezong 哲宗 (reg. 1085–1100) bewies Su seine Fähigkeit als Staatsmann in der Funktion als Präfekt von Hangzhou (1089–1090).¹³

Das dringlichste Problem, das sich Su in den zwei Jahren als Präfekt von Hangzhou stellte, war eine katastrophale Hungersnot, die als Folge von Misswirtschaft und hoher steuerlicher Belastung die Bevölkerung von Hangzhou schon seit einigen Jahren in Bedrängnis brachte. In einem Memorandum an den Thron suchte Su zu Beginn seiner Präfekten-Zeit die Unterstützung der politischen Verantwortlichen.¹⁴ In erster Linie mangelte es an finanziellen Ressourcen, um die Getreidespeicher in der Region um Hangzhou wieder aufzufüllen, damit klimatisch bedingten schlechten Ernten vorgebeugt werden konnte. Su fand ein probates Mittel, um an finanzielle Ressourcen zu kommen, indem er den Kaiser um die Ausstellung von 200 Ordinationszertifikaten bat.¹⁵ Die so genannten *dudie* 度牒 bemächtigten Nonnen

⁹ Egan (1994): 108.

¹⁰ Wang (1997): 10.

¹¹ Huang führt auf, dass am Ende der Song-Dynastie nicht weniger als 658 grössere und kleinere Tempel und Klöster um die Stadt Hangzhou existierten. Huang (1999): 299.

¹² Aus diesem ersten Exil stammt auch die Bezeichnung Su Dongpo, weil sich Su ein kleines Stück Land auf dem Ostufer (*dongpo*) eines Sees in Huangzhou kaufte. Vgl. Hinton (2002): 221.

¹³ Tabellarische Biographie zu Su Shi s. Egan (1994): xviii.

¹⁴ Egan (1994): 108 und Wang (1997): 35.

¹⁵ Egan (1994): 111.

und Mönche in ein Kloster einzutreten und wurden ausschliesslich von der Regierung ausgestellt. Da die Zertifikate aber auch von Fronarbeit und Steuerzahlungen befreiten, entstand ein reger Handel, der die Preise in die Höhe trieb. Dies hatte zur Folge, dass vor dem Eintritt in ein Kloster meist ein grosszügiger Sponsor gefunden werden musste, um die nötigen Papiere zu kaufen. Su erkannte, dass die Zertifikate ein gutes Mittel waren, um an staatliche Unterstützung zu gelangen.

Der Westsee präsentierte sich Su in einem desolaten Zustand: Durch wild wuchernde Wasserpflanzen und den unkontrollierten Anbau von Seegras als Nahrungsmittel war der See auf die Hälfte seiner ursprünglichen Grösse geschrumpft. Su plante, den Westsee von den Wasserpflanzen zu befreien und einen Deich anzulegen. Im Sommer 1090 verfasst er abermals eine dringliche Eingabe an den Thron. Die Argumentation für die Rettung des Westsees beruhte auf folgenden vier Überlegungen: 1) Der See dient als Wasservorrat, um die Felder in der Nähe zu bewirtschaften; ist also für das Reisanbaugebiet essentiell. 2) Um die Transportkanäle schiffbar zu halten, muss der See von Wasserpflanzen befreit werden.¹⁶ 3) Damit die Bewohner Hangzhous nach wie vor auf frisches Trinkwasser aus den umliegenden Brunnen zurückgreifen können, darf der Wasserstand im See nicht noch weiter absinken. Su meinte damit die teilweise versalzenden sechs Brunnen (*liu jing* 六井), die im 8. Jahrhundert vom Gouverneur Li Bi 李泌 (in Hangzhou von 781 bis 784) angelegt worden waren.¹⁷ 4) Das Wasser des Westsees dient als Rohstoff für die Brauereien. Und da auf Alkohol Abgaben zu entrichten waren, führt dies zu höheren Steuereinnahmen.¹⁸

Abhilfe versprach sich Su dadurch, dass die Zubringerflüsse vergrössert und die Wassermenge regulierbar gemacht wurde, damit der Westsee mit genügend Frischwasser gespeist wurde. Ferner sollte verboten werden, dass zur Ernährung Wasserpflanzen angebaut werden. Von dieser Regelung ausgenommen waren nur Wasserkastanien.¹⁹

Das eigentlich Brisante an Sus Schreiben war, dass er eingestehen musste, schon die Hälfte des projektierten Deichs fertig gestellt zu haben. Insgesamt setzte er über 100'000 Arbeitskräfte ein, um den See zu säubern und den Damm zu erstellen.²⁰ Die Eingabe an den Thron ist also teilweise eine nachträgliche Rechtfertigung der Aufwertung des Westsees.

¹⁶ Der Terminus *kaihu* 開湖, wörtlich »den See öffnen«, wird hier verwendet.

¹⁷ Moule (1937): 110 und Zhu Mu: j. 1, 48.

¹⁸ Egan (1994): 113.

¹⁹ Vgl. Egan (1994): 113.

²⁰ Vgl. Egan (1994): 114.

Nach dem Fall der Nördlichen Song-Dynastie wurde Hangzhou mit einem Schlag aus einer gewissen Provinzialität heraus die Hauptstadt der neuen Dynastie und entwickelte sich in einem rasenden Tempo. Der Gaozong-Kaiser 高宗 (reg. 1127–1162) befand sich nach dem Einfall der Jin 金 in der Hauptstadt Bianliang 汴梁 in der unangenehmen Lage, eine neue Hauptstadt für das flächenmässig massiv reduzierte Reich, das unter der Bezeichnung Südliche Song in die Geschichtsschreibung einging, zu finden. Nanjing figurierte längere Zeit als Option, aber die Stadt lag wohl zu nahe an der nördlichen Grenze und man befürchtete, dass die Dschurdschen auch Nanjing ohne grosse Mühe einnehmen konnten.²¹ Die Wahl fiel schliesslich auf die Stadt, die heute als Hangzhou bekannt ist. Hangzhou bot bezüglich ihrer Lage im Zentrum der von der Südlichen Song-Dynastie okkupierten Fläche genügend Schutz und war aufgrund ihrer Nähe zum Meer eine gute Wahl. Der Wunsch nach der Rückeroberung der besetzten nördlichen Gebiete war gross, und dies drückt sich mitunter darin aus, dass die Stadt offiziell nicht als Hauptstadt, sondern nur als temporäre Residenz *xingzai* 行在 (in der Transkription von Marco Polo *Quinsai*) bezeichnet wurde. Die angestrebte Befriedung der nördlichen Gebiete spiegelt sich ebenfalls im Namen, welcher der Stadt Hangzhou verliehen wurde: Lin'an 臨安, so der offizielle Name der Hauptstadt der Südlichen Song-Dynastie vom 15. Dezember 1129 bis zum 11. Dezember 1277, bedeutet »sich dem Frieden annähern.«

Ein wichtiges Zeugnis über die Stadt Hangzhou in westlichen Quellen stellt der Reisebericht des venezianischen Händlers Marco Polo (1254–1324) dar. Polo bereiste China in den Jahren 1271–1295 und das Werk »Le Divisament dou Monde« von 1298 legt davon Zeugnis ab. Der grösste Teil der 232 Kapitel widmet sich der Stadt Hangzhou, die er nach 1274, also kurz vor dem Fall der Südlichen Song-Dynastie, erreichte.²² In der Beschreibung von Polo ist Hangzhou

»(...) eine Stadt grösser als alle anderen in der Welt und umfasst 100 Meilen. Kein Flecken Erde ist unbewohnt und oft sieht man Häuser, die von zehn oder zwölf Familien bewohnt werden. Die Stadt hat auch Vororte, die von mehr Personen bewohnt werden als die Stadt selber. Es gibt zwölf Haupttore, von denen in ungefähr acht Meilen Abstand Städte liegen, die grösser sind als Venedig oder

²¹ Gernet (1962): 22–25.

²² Moule (1937): 105 und 108.

Padua. Wenn sich jemand sechs oder acht Tage in den Vororten aufhält, hat er trotzdem das Gefühl, nicht weit gereist zu sein.»²³

Die Bevölkerung, die innerhalb von zwei Jahrhunderten von etwa 200'000 auf eine Million angestiegen war, lebte in der Stadt und umliegenden Vororten, wobei mehrstöckige Gebäude das Stadtbild geprägt haben müssen. Polo beschreibt ferner die florierenden buddhistischen und daoistischen Tempel, Märkte, Vergnügungsviertel, Clubs und schwärmt von den unzähligen Brücken.

Mit dem Einmarsch der Mongolen und der Etablierung der Yuan-Dynastie büsste Hangzhou seine bedeutende politische und wirtschaftliche Stellung ein. Der Westsee versandete und erst ab der zweiten Hälfte der Ming-Dynastie wurden grössere Projekte in Angriff genommen, um den See wieder zu beleben. Diese Entwicklung wird im Zusammenhang mit den Zehn Ansichten im fünften Kapitel genauer beleuchtet.

²³ Gernet (1962): 31.

2. Kontext der »Ansichten«

2.1. Annäherung an das Konzept der »Ansicht«

Bevor eine Auseinandersetzung mit den Zehn Ansichten des Westsees möglich ist, soll an dieser Stelle die Bedeutung des Terminus *jing* 景 genauer untersucht werden.

Konsultiert man chinesische Wörterbücher, fällt auf, dass *jing* im modernen Chinesisch stark mit visuellen Sinneseindrücken konnotiert ist. So tauchen Übersetzungen wie *Anblick*, *Landschaft*, *Szenerie*, *Szene* und *Bühnendekoration* auf. Bezieht man sich aber auf ältere Quellen, so lassen sich folgende Bedeutungsebenen unterscheiden: 1) gross (wie beispielsweise im *Erya* 爾雅 (2. Jh. n.Chr.); 2) Sonnenschein, Sonne oder Mond (in Xu Shens 許慎 (ca. 58–147) *Shuowen jiezi* 說文解字); 3) Phänomen des politische Symbolismus (im *Hanshu* 漢書); 4) Ansicht oder Szenerie, die aufgrund ihrer Form oder Farbe genossen werden kann; 5) andere Bedeutungen wie Namen, Steininformation, etc.

Es besteht also offensichtlich eine gewisse Diskrepanz zwischen dem Begriff, den wir heute von *jing* haben und dem, was der Ausdruck *jing* in der dynastischen Geschichte Chinas meinte.

Feng Jin hat in seiner Untersuchung zur Bedeutung von *jing* im Kontext des Literaturkorpus über chinesische Gärten den Ansatz gewählt, die Häufigkeit des Begriffs zu eruieren.²⁴ Dieser Ansatz ist deswegen nicht ganz unproblematisch, weil die Anzahl der tradierten Texte tendenziell stärker abnimmt, je älter eine Textquelle ist. Trotzdem weist seine Untersuchung auf einen interessanten Umstand hin: in Ming-zeitlichen Texten wird der Terminus sehr viel seltener eingesetzt als in modernen Texten über die Gartenbaukunst. Offensichtlich hat sich der Terminus zur Beschreibung der Wohnsitze in den urbanen Rückzugsgebieten der Literati in den letzten 400 Jahren etabliert, um verschiedenen Konzepte im Gartenbau zu beschreiben. Besonders aus der Tang-Zeit sind viele Texte über Gärten überliefert, und als Beispiele sollen hier die folgenden Beschreibungen aufgeführt werden: Bai Juyi, dem wir als eine der wichtigsten Persönlichkeiten in der Kulturlandschaft um den Westsee bereits begegnet sind, beschrieb seinen Garten in Lushan 廬山, ohne den Begriff *jing* auch nur einmal zu verwenden.²⁵ Wang Wei 王維 (701–761) verewigte in seinen Gedichten seine *Wangchuan* 輞

²⁴ Vgl. Feng (1998): 339.

²⁵ Feng (1998): 340.

川 -Villa, Liu Zongyuan 柳宗元 (773–819) schilderte poetisch, wie er im Exil die Gärten in Yongzhou 永州 besuchte, und auch von Li Deyu 李德裕 (787–849) ist eine Gartenbeschreibung tradiert worden (*Pingquan* 平泉 -Residenz nahe bei Luoyang). Stephen Owen spricht im Zusammenhang mit dem Aufkommen der Gartenbeschreibung von »estate poetry.«²⁶ In diesen Quellen tritt *jing* als Konzept nicht auf, und dies obwohl sich der Begriff *jing* in der Lyrik durchaus schon seit dem 6. Jahrhundert (mit seiner visuellen Konnotation) etabliert hatte.²⁷ Besonders während der Tang-Dynastie kristallisierte sich eine Bedeutungsverschiebung in Richtung visuelle Erfahrung heraus.²⁸

Ganz ähnlich wie in den Texten über die Gärten verhält es sich auch in den frühen theoretischen Texten zur Landschaftsmalerei. Xie Lingyun 謝靈運 (ca. 385 – 433) beschreibt in einer Passage der »Rhapsodie auf die Bergklause«, *Shanju fu* 山居賦, wie die Szenerie durch das Fenster in die Klause des Gelehrten eintritt. Ganz klar ist auch hier auf der ersten Bedeutungsebene ein visueller Eindruck einer Landschaft gemeint, doch auch Xie verwendet den Begriff *jing* nicht.

Die Tatsache, dass in den Beispielen aus dem Gartenbau und der Literatur zur Malerei bis in die Nördliche Song-Dynastie der Begriff *jing* zwar einen visuellen Sinneseindruck meinen kann, aber trotzdem nicht verwendet wird, erstaunt vor allem vor dem Hintergrund, dass *jing* eines der wichtigsten Konzepte in der Landschaftsgliederung werden sollte. Eine Ausnahme bildet eine Quelle, die rund 400 Jahre nach Xie Lingyuns Text entstanden ist. Im *Wenjing mifu lun* 文鏡秘府論 des Gründers der Shingon-Schule in Japan, Kūkai 空海 (Ch. Konghai; 774–835, postum Kōbō-Daishi 弘法大師), findet sich eine aufschlussreiche Passage über den Begriff *jing*. Kūkai schreibt:

»The saying that the scenery must be characteristic of the four seasons means that the conception of the poetic theme should follow the atmospheric change of the four seasons (...) When the eye sees the things, they enter heart-mind; when the heart-mind is united with the things, the things then turn into language. To describe things, the description must resemble their jing.«²⁹

²⁶ Owen (1995): 39.

²⁷ Feng (1998): 341.

²⁸ Feng (1998): 340.

²⁹ Übersetzung von Feng (1998): 343.

Drei für den Terminus *jing* relevante Faktoren erscheinen im Ausschnitt aus dem »Literaturspiegel« von Kūkai:

- 1) Der kausale Zusammenhang zwischen einer Ansicht und der saisonalen Veränderung soll in der Malerei und in der Lyrik beachtet werden, da jahreszeitliche Unterschiede die verschiedenen Ansichten charakterisieren und prägen.
- 2) Die Ansicht wird als visuelles Ereignis wahrgenommen; der Betrachter identifiziert sich mit der Ansicht und versucht sie durch Sprache zu reproduzieren. Es findet also ein Wechselspiel zwischen perzipierter Ansicht und der sprachlichen Äusserung statt.
- 3) Die Sprache, die durch die aktive Reproduktion einer Ansicht verwendet wird, ist implizit eine lyrische, weil das Thema der Ansicht gemäss Kūkai poetisch ist.

Diese drei Aspekte sollen im Folgenden genauer untersucht werden. Der Einfachheit halber werde ich für alle künftigen Übersetzungen von *jing* den Begriff »Ansicht« verwenden, auch wenn sich in gewissen Textpassagen andere Übersetzungen anbieten würden.

2.1.1. Die saisonale Abhängigkeit der Ansichten

In verschiedenen theoretischen Texten zur Malerei wird erläutert, dass ein Maler die richtige Kombination von Ansicht und Zeit verwenden muss, um eine Szene »richtig« dazustellen. So nimmt etwa Jing Hao 荆浩 (ca. 855–915), zusammen mit Li Cheng 李成 (919–967) einer der Wegbereiter der monumentalen Landschaftsmalerei der Nördlichen Song, in seinem *Bifa ji* 筆法記 (ca. 925) die Position des Erzählers ein, der von einem alten Mann in die Kunst der Pinselführung eingeweiht wird. Im Verlauf des Gespräches erläutert der alte Mann die sechs Notwendigkeiten (*liu yao* 六要 nach Xie He, ca. 500) und meint, dass *jing* dann erreicht werden kann, wenn

»(...) die Regeln der saisonalen Veränderung [beachtet und umgesetzt werden] und man nach dem Sublimen sucht und das Echte erreicht.«³⁰

Was vor allem in der Song-Zeit zu einem etablierten Wortpaar werden soll, ist bei Jing Hao bereits vermerkt: *jing* muss den *shi* 時 (Jahreszeit, Tageszeit) angepasst sein, wenn der Maler Perfektion erreichen will. Diese Zeichenpaarung findet sich ebenfalls in einem rund 200 Jahre später entstandenen Text, in Han Zhuos 韓拙 *Shanshui chunquan ji* 山水純全記 (»Sammlung der Reinheit der Landschaft«). Im Vorwort, welches auf das Jahr 1121 datiert, beschreibt Han Zhuo die Landschaftsmalerei:

»Die Kunst der Landschaftsmalerei hat einen puren und sanften Charakter, die Ordnung ist subtil und tief. Die vielfältigen Arten, in der die Landschaft der vier Jahreszeiten und die Landschaft im Wind und Regen gezeigt werden kann, stützt sich ausschliesslich auf [die richtige] Verwendung von Seide und Tusche.«³¹

Auch bei Han Zhuo nimmt das Zeichenpaar *shi* und *jing* einen hohen Stellenwert ein und betont die saisonale Abhängigkeit der Ansichten. Es scheint diesbezüglich eine Kontinuität in der Bedeutung von *jing* in der Malerei ab der Zeit der Fünf Dynastien bis in die Song-Zeit zu geben.

Die kaiserliche Hanlin-Akademie, die nach den Verlusten grosser Territorien im Norden unter dem Kaiser Gaozong 高宗 (reg. 1127–1162) bereits um 1129 unter der Leitung von Li Tang 李唐 (ca. 1050–nach 1130) wieder eröffnet wurde,³² pflegte gewissermassen als höchste akademische Instanz die Verbindung zwischen *shi* und *jing*. In der »Abhandlung über Malerei«,³³ die im Jahre 1167 von Deng Chun 鄧椿 (ca. 1127–86) verfasst wurde, werden die Maler analysiert, die zwischen 1075 und 1167 tätig waren. In Kapitel 10 findet sich eine Anekdote über den Kaiser Huizong 徽宗 (reg. 1101–1125), welche die Wichtigkeit der Verbindung zwischen *shi* und *jing* in den akademischen Malerkreisen in den letzten Jahren der Nördlichen Song-Dynastie zeigt:

³⁰ 景者，制度時因。搜妙創真。Jing Hao: 253 und Fussnote 7. Siehe auch Munakata (1974). In meiner Übersetzung der kurzen Textpassage verwende ich für den Begriff *zhen* 真 den Ausdruck »echt«. Jing Hao meint hier wohl, dass das Echte nur dann erreicht werden kann, wenn der Maler die sechs Prinzipien des Xie He beachtet.

³¹ 其格清淡。其理幽奧。至于千變萬化。象四時景物。風雲氣候。悉資筆。Vgl. Han Zhuo: 63. Siehe auch Übersetzung von Maeda (1978).

³² Vgl. Maeda (1978): 125 und Fussnote 28.

³³ *Huaji* 畫繼 ist gemäss dem Vorwort als explizite Fortsetzung von Zhang Yanyuans 張彥遠 *Lidai minghua ji* 歷代名畫記 (»Berühmte Malerei aller Dynastien«, 847) und Guo Ruoxus 郭若虛 (11. Jh.) *Tuhua jianwen zhi* 圖畫見聞志 (»Erfahrungen in der Malerei«, 1074) zu verstehen. Englische Übersetzung von *Tuhua jianwen zhi* s. Soper (1951).

»Als Huizong den Palast der Drachentugend fertig gebaut hatte, befahl er den Malern, Stellschirme und Wandmalereien auszuführen. Die Maler waren unter den Besten ihrer Zeit. Als der Kaiser ihre Werke inspizierte, pries er keines der Werke. Nur die 'Rose am gebogenen Stängel' auf dem Säulengebälk des Vorbaus der Huzhong-Halle betrachtete er und fragte, wer der Maler sei. (...) Ein [dem Kaiser] nahe stehender Maler fragte nach dem Grund [wieso der Kaiser so von dieser Blumenmalerei begeistert sei]. [Der Kaiser antwortete]: »Es gibt nur wenige [Maler], die eine Rose malen können, weil ihre Blüten, ihr Stamen und ihre Blätter je nach Jahres- und Tageszeiten unterschiedlich sind. Dieses Werk hier zeigt eine Blume im Frühling um die Mittagszeit und es stimmt jedes Detail. Der Maler muss grosszügig belohnt werden.«³⁴

Huizong fordert indirekt von seinen Hofmalern, der Natur in ihren saisonalen Erscheinungsformen gerecht zu werden. Dass nicht nur die Jahreszeit, sondern auch die Tageszeit einen wichtigen Faktor der Darstellung der Westsee-Ansichten spielt, wird in den Ming-zeitlichen Texten von Zhang Dai 張岱 (1597–1679), und Gao Lian 高濂 (1573–1620) deutlich.

Feng Jin vermerkt in seinem Artikel, dass vor allem einer der Literati der Nördlichen Song, Ouyang Xiu 歐陽修 (1007–1072), für die Verbindung von *shi* und *jing* verantwortlich war, als er in der Beschreibung des »Pavillons des alten Betrunkenen« (*Zuiwengting ji* 醉翁亭記, 1046) die Landschaft in Verbindung mit den vier Jahreszeiten bringt.³⁵ Mit den obigen Beispielen lässt sich aber eindeutig belegen, dass dieses Konzept schon in der Zeit der Fünf Dynastien zumindest in der theoretischen Literatur zur Malerei geläufig war. Wichtig ist bei Ouyang insbesondere eine Phrase, die von späteren Autoren oft und auch in Bezug auf den Westsee verwendet wurde: »Die *jing* in den vier Jahreszeiten sind nicht gleich« (*sishi zhi jing bu tong* 四時之景不同). Dies findet in einem Sprichwort zu den Westsee-Ansichten wie folgt Niederschlag:

³⁴ Deng Chun: j. 10, 417. Englische Übersetzung enthalten in Maeda (1978): 95 und Bush /Shih (1985): 134.

³⁵ Feng (1998): 347. Strassberg beschreibt die Landschaft bei Ouyang Xiu als *Agens* (*landscape animated with constant activity*), Vgl. Strassberg (1994): 52.

»Der See bei klarem Wetter ist nicht wie der See bei Regen. Der See bei Regen ist nicht wie der See bei Mondschein. Der See bei Mondschein ist nicht wie der See bei Schnee.«³⁶

Der unbekannte Urheber des Sprichworts betont die Einzigartigkeit der Westsee-Landschaft, aber schafft gleichzeitig ein weites Spektrum an Möglichkeiten, wann und wie der See besucht werden kann.

2.1.2. Interaktion zwischen dem Betrachter und der Ansicht

Feng Jin fasst zusammen, dass es die höchste Funktion von *jing* in der Gartenbaukunst ist, die Interaktion zwischen dem menschlichen Subjekt und der Bewegung der Natur zu bereichern, damit ein angestrebter Idealzustand erreicht werden kann.³⁷ Der Austausch zwischen dem Menschen und der Natur lässt sich in diesem Kontext in Li Gefei's 李格非 »Kompilation über die Gärten in Luoyang« (*Luoyang mingyuan ji* 洛陽名園記, dat. 1095) demonstrieren. In einem Abschnitt über den Fluss Huan (Huanxi 還溪) wird der »Pavillon der vielen Ansichten« (*duojinglou* 多景樓)³⁸ beschrieben:

»Im Süden des Pavillons befindet sich der Pavillon der vielen Ansichten. Wenn man südlich des Pavillons vorbeischaute, sieht man den Berg Song, Shaosi, Longmen und Taigu. [Sie erscheinen] wie Schichten von grünen Bergspitzen und alle liefern ihre Wunder vor den Pavillon.«³⁹

In Li Gefei's Text wirkt die Landschaft als Agens und dringt in Behausung des Betrachters ein. Diese Art, wie Landschaft wahrgenommen wird, entspricht dabei interessanterweise der Sicht, die der Qianlong-Kaiser in Bezug auf die Zehn Ansichten des Westsees hatte. In seinem Gedicht über den *Restschnee auf der Duan-Brücke* ist die Landschaft (d.h. die Ansicht) ebenfalls aktiv und dringt in den kaiserlichen Reisewagen ein (vgl. Kapitel 6.2.).

³⁶ 晴湖不如雨湖. 雨湖不如月湖. 月湖不如雪湖. Vgl. Zhong Yulong: 124.

³⁷ Maeda (1998): 135.

³⁸ Oder »Pavillon der vielen Aussichten«.

³⁹ Li Gefei: 41–42.

Um dieses Konzept des Wirkens der Natur sprachlich umzusetzen, verwendet der Kaiser den Terminus *ru* 入 (eintreten/eindringen). Der Betrachter oder Reisende wird dabei gewissermassen von der Schönheit einer Ansicht übermannt und genießt passiv.

Besonders auf den Westsee bezogen ist die Aktivität der Landschaft auch an einem anderen Phänomen zu erklären. Der See bei Hangzhou hatte seit Su Dongpo den alternativen Namen *Xizihu* 西子湖.⁴⁰ Die ersten zwei Zeichen beziehen sich dabei auf die berühmte Schönheit aus der Zhanguo-Zeit (770–476 v.Chr.), Xishi 西施. Durch den Vergleich des Westsees mit Xishi wird einerseits die Verführungs- und Verzauberkraft betont, indem der See stark weiblich attribuiert wird, andererseits wird dem See eine Dimension zugewiesen, die über das rein historisch Gewachsene hinausgeht. Durch die Gleichsetzung von See und der weiblichen Schönheit wird der See ein homomorphes Gebilde, welches aktiv wirken und verändern kann. Die Personifikation des Sees liefert in einem gewissen Sinne die Erklärung für seine Wirkkraft.⁴¹

2.1.3. Die poetische Sprache und der visuelle Eindruck

Die Verbindung von Dichtung und Malerei im chinesischen Gedankengut ist eine komplexe Theorie, die hier nicht in extenso dargelegt, sondern nur kurz skizziert werden soll.

Fast in jeder Arbeit zum Verhältnis von Malerei und Poesie wird das berühmte Zitat von Su Shi über Wang Wei angefügt: »In seiner Poesie ist Malerei, seine Malerei ist Poesie.«⁴² Ganz ähnlich äusserte sich Su auch zu Shaolings 少陵 (i.e. Du Fu 杜甫, 712–770) Dichtung, indem er bemerkte, dass Shaolings Pinsel und Tusche-Gedichte formlose Gemälde sind. Auch Han Gans 韓幹 Malerei wurde als nicht-sprechende Lyrik bezeichnet.⁴³ Su Shi präzisiert mit dieser Klassifikation das Verhältnis der so genannten »Drei Vollkommenheiten« (*san jue* 三絕) zueinander, die dem Maler Zheng Qian 鄭虔 (starb 764) als Prädikat für seine ausserordentliche Schriftkunst, Malerei und Dichtung verliehen wurden.⁴⁴

⁴⁰ Zhong Yulong: 112. Für das betreffende Gedicht von Su Shi s. Hinton (2002): 227.

⁴¹ Für die weibliche Konnotation des Westsees in der Ming-Dynastie siehe Wang (1997): 45–49.

⁴² 詩中有畫. 畫中有詩. Vgl. Su Shi: 225.

⁴³ Chaves (2000): 19.

⁴⁴ Siehe dazu Brinker (2001).

Wenn jemand eine Ansicht innerhalb einer Landschaft genießt und das Erlebte durch aktive Reproduktion wieder herstellen will, hat er unter anderem die Möglichkeit, dies in Gedichtform zu tun oder aber ein Bild zu malen.⁴⁵ Wang Wei verband die beiden Schwesterkünste miteinander. Trotzdem scheinen vor allem in den Texten der Ming-zeitlichen Kritiker Argumente wichtig zu sein, nach denen die Malerei es nicht vermag, die Spannweite des poetischen Ausdrucks zu erreichen. Bei den Ansichten des Westsees spielt dies insofern eine Rolle, weil die Frage, ob die Ansichten von Malern oder Dichtern erfunden worden sind, schon in der Song-Zeit diskutiert wurde.

Die Argumente derjenigen, die propagieren, dass der Dichtung eine übergeordnete Ausdruckskraft innewohnt, lassen sich in der folgenden Textpassage zeigen. Cheng Jiasui 程嘉燧 (1565–1643)⁴⁶ beschreibt in einem Absatz über den Song-zeitlichen Maler Zeng Minxing 曾敏行 (1118–1175) eine Ansichtsserie. Nach Chengs Meinung waren die Xiao und Xiang-Ansichten nur mangelhaft umgesetzt:

»For example, in his [Zeng Minxing's] ›Autumn Moon over Dongting Lake‹, one did not see any moon, and his ›Evening Snow on River and Sky‹, one did not see any snow; instead, he merely depicted the appearance of crisp freshness and bitter cold. Now the theme ›Night Rain on the Xiao and Xiang Rivers‹ is particularly difficult to depict. Ordinary painters go so far as to show travelers walking along with open umbrellas to characterize [this scene]. But he [the painter remains unnamed] showed only fishing boats with flickering light by the ferry crossing, barely visible by the brightness of their torches, as well as a pavilion perched on the bank, and masts in serried ranks just a few steps away.«⁴⁷

Cheng kritisiert die mangelhafte Umsetzung der Gedichte über Xiao und Xiang. Diese Kritik zielt aber auch darauf ab, dass der Maler zumindest die wichtigsten konstituierenden Landschaftselemente darstellen sollte (Mond, Schnee), damit der Betrachter das Bildthema überhaupt entschlüsseln kann.

In einem ganz ähnlichen Tonfall bemerkt auch Wang Maolin 汪懋林 (1640–1688), dass selbst die grossen Meister wie Gu Kaizhi 顧愷之 (ca. 345–ca. 406) und Lu Tanwei 陸探微

⁴⁵ Wie aus meinen Ausführungen zur topographischen Darstellungsweisen hervorgeht, muss auch die Kartographie dazu gerechnet werden. Vgl. Kapitel 4.2.1.

⁴⁶ Auch von Cheng ist ein Bild zum Westsee überliefert. Vgl. Tabelle 4.

⁴⁷ Übersetzung Chaves (2000): 28.

(tätig ca. 460– frühes 6. Jahrhundert), es nicht schafften, einem textlich vorgegebenen Thema in der Malerei gerecht zu werden.⁴⁸ Zhang Dai geht in seiner Kritik in der »Traumsuche am Westsee« noch weiter, indem er weder den Malern noch den Dichtern zutraut, eine Ansicht des Westsees ordentlich zum Ausdruck zu bringen:

»Some of the breathtaking landscapes of the realm have been immortalized in poetry, and some in art. (...) But I maintain that no one who has ever seen West Lake can hope to make a painting or a poem that truly depicts it.«⁴⁹

Für Zhang Dai ist eine Reproduktion des Erlebten a priori gar nicht möglich, denn jedes Gedicht über den Westsee und jedes Bild einer Ansicht sind lediglich Annäherungen an die Landschaft, und diese Annäherung vermag die Realität in keiner Weise abzubilden.

Als Ansatz zur Klärung der Gründe für das Aufkommen einer sequentiellen Landschaftswahrnehmung ist besonders Seiya Uchiyamas Ansatz viel versprechend. Er zeigt, dass Lyrik und Malerei in Bezug auf verschiedenste Ansichtsserien (Xiao Xiang, Westsee) eine sehr enge Verbindung eingehen und vermutet, dass Zyklen wie Li Bais 李白 (701–762) *Gushu shiyong* 姑熟十詠 potentielle Vorläufer für Ansichtsserien waren.⁵⁰ Im oben genannten Zyklus beschreibt Li Orte am Qing-Berg 青山 in Anhui. Die zehn Gedichte sind Orten wie dem Gushu-Fluss 姑熟溪, dem Danyang-See 丹陽湖, dem Huangong-Brunnen 桓公井 oder dem Wangfu-Berg 望夫山 gewidmet und nehmen die Logik der Zehn Ansichten des Westsees vorweg, indem eine Selektion von relevanten Landschaftsteilen abgehandelt wird.⁵¹ Genau in diese Kategorie von Landschaftswahrnehmung fallen die ebenfalls in der ersten Hälfte des 8. Jahrhunderts entstandenen Ansichtsserien, die im Folgenden Kapitel genauer besprochen werden.

⁴⁸ Chaves (2000): 21.

⁴⁹ Übersetzung von Brook (1988): 326.

⁵⁰ Uchiyama (2003): 397–398.

⁵¹ Gedichte siehe Wang (1977): Bd. 2, j. 22, 1050–1057.

2.2. Beispiele für Ansichts-Serien

Zwei der wichtigsten Maler bzw. Poeten der Tang-Dynastie, die im Zusammenhang mit dem Aufkommen der so genannten Anwesens-Lyrik (*estate poetry*) genannt werden können, sind Lu Hong 盧鴻 (tätig ca. 713–42) und Wang Wei 王維 (701–761). Beide besaßen ein privates Anwesen, Lu eines auf dem Songshan 嵩山 in der Provinz Henan und Wang eine Residenz am Wang-Fluss im Kreis Lantian nordwestlich von Chang'an. Beide haben gemäss späteren Quellen Bilder ihrer Anwesen mit dazugehörigen Beschreibungen hinterlassen.⁵² Diese zwei Beispiele sind hier deshalb von Interesse, weil die Künstler die Technik wählten, ihre Anwesen in einigen Teilbereichen abzuhandeln.

2.2.1. Lu Hong's strohgedeckte Hütte

Lu Hong wurde in der ersten Hälfte des 8. Jahrhunderts vom Kaiser Xuanzong 玄宗 (reg. 713–56) auf einen offiziellen Posten an den Hof berufen. Lu lehnte ab und konnte daraufhin in sein Anwesen am Songshan zurückkehren, und der Kaiser liess dort für ihn eine Hütte bauen. Lu soll ein Bild seines Anwesens auf dem Lushan gemalt haben und dieses Sujet wurde in verschiedenen Versionen tradiert. Konventionellerweise wird dieses Werk als »Bild der strohgedeckten Hütte« (*caotang tu* 草堂圖) oder als »Zehn Aufzeichnungen der strohgedeckten Hütte« (*caotang shizhi* 草堂十志) bezeichnet. Die Existenz von Lus Werk ist allerdings erst in der Nördlichen Song-Dynastie belegt. Mi Fu 米芾 (1051–1107) beschreibt, dass ein gewisser Liu Zili 劉子禮 einen Stapel Rollbilder für 500'000 Geldstücke kaufte, ohne den Inhalt genau zu überprüfen. Später entdeckte er dann, dass Lu Hong's *caotang tu* darunter war. Gemäss Mi Fu war dieses Bild alleine schon 100'000 Geldstücke wert.⁵³

Der erste Verweis auf den Werktitel findet sich in einem Kolophon von Su Shi, das um 1088 geschrieben wurde.⁵⁴ Im selben Jahr soll der Bruder von Su Shi, Su Che 蘇轍 (1039–1112), das Werk von Lu gesehen haben und erwähnt dabei zehn Aufzeichnungen (*shizhi* 十志). Mit

⁵² Yue Ren: j. 10, 210–216.

⁵³ Harrist (1998): 78–79.

⁵⁴ Harrist (1998): 79. Harrist zitiert aus der *Yishu congbian*-Ausgabe des *Dongpo tiba*. Das betreffende Kolophon ist jedoch in der folgenden Ausgabe nicht enthalten: *Dongpo tiba: Ming shi da mingjia ping* 東坡題跋: 明十大名家評. In: *Fang Su xieben Su Huang tiba* 仿蘇寫本蘇黃題跋, j. 1–4. Zhonghua tushuguan, ohne Jahresangabe.

diesen *shizhi* meint er wohl die zehn Kolophone und Gedichte, die in späteren Quellen erwähnt werden und auf Kopien von Lus Bildthema festgehalten sind. Obschon hier der Begriff *jing* nicht explizit verwendet wird, so erinnert die Raumdisposition in Lus Werk doch stark an die Zehn Ansichten des Westsees. Zehn »Highlights« aus seinem Anwesen werden visuell umgesetzt, und als eigenständige Raumeinheiten mit Gedichten versetzt. Eine der wichtigsten Kopien von Lus Werk, wohl aus dem 12. oder 13. Jahrhundert, ist eine 6m lange Handrolle im National Palace Museum in Taipei, in der die verschiedenen Orte in Lus Residenz in Übereinstimmung mit Zhou Mis Reihenfolge gebracht werden.⁵⁵

2.2.2. Wang Weis Wangchuan-Residenz

Wang Wei erwarb seinen Landsitz beim Wang-Fluss um 740. Dieser Ort war ursprünglich im Besitz von Song Zhiwen 宋之問 (ca. 663–712), und Wang baute Studios, Hallen und in sich geschlossene Gärten auf dem Gelände.⁵⁶ Aus den Quellen geht nicht eindeutig hervor, ob Wang Ansichten seiner Residenz auf Wände oder aber auf Stellschirme malte. Auf jeden Fall wurden diese als *Wangchuan tu* 輞川圖 bekannt. Charakteristisch für den Künstler, der als malender Poet in die Geschichte Chinas einging, war es, dass er insgesamt zwanzig Vierzeiler schrieb, um die Abschnitte und Sehenswürdigkeiten in seinem Anwesen zu beschreiben.

Wang schreibt zu seinem Anwesen:

»My retreat is the Wang River mountain valley. The places to walk [to] include: Meng Wall Cove, Huazi Hill, Grained Apricot Lodge, Clear Bamboo Range, Deer Enclosure, Magnolia Enclosure, Dogwood Bank, Sophore Path, Lakeside Pavilion, Southern Hillock, Lake Yi, Willow Waves, Luan Family Shallows, Gold Powder Springs, White Rock Rapids, Northern Hillock, Bamboo Lodge, Magnolia Bank, Lacquer Tree Garden, and Pepper Tree Garden. When Pei Di and I were at leisure, we each composed the following quatrains.«⁵⁷

⁵⁵ Für Abbildungen siehe Harist (1998): Fig. 15.1–11.

⁵⁶ Chaves (2000): 30.

⁵⁷ Übersetzung Pauline Yu, vgl. Chaves (2000): 30.

Auf diese Einleitung folgen dann die Gedichte von Wang Wei und Pei Di 裴迪 (geb. 716), geordnet nach den zwanzig verschiedenen Sehenswürdigkeiten im Garten.

Doch der eigentliche Grund, wieso die Anwesen von Lu und Wang in der Nördlichen Song-Dynastie ein beliebtes Thema für Gedichte und Malerei waren, lag wohl darin, dass die mit diesen Landsitzen verknüpfte Idee des Eremitentums besonders Anklang fand. Harrist fasst dies wie folgt zusammen:

»Northern Song scholars saw idealized reflections of the experience of living in retirement that many of them knew firsthand or longed to try.«⁵⁸

Die Art, wie Lu und Wang ihre Anwesen visuell umsetzten und mit Gedichten unterlegten, ist auch bei den Westsee-Ansichten anzutreffen, wobei natürlich die Region um Hangzhou einen mehr oder weniger öffentlichen Raum darstellte, während die beiden Tang-zeitlichen Künstler private und daher nicht zugängliche Orte beschreiben. Ferner suggerieren die Titel der Ansichten keine spezifische Tätigkeit, wie das etwa bei den *Xihu shijing* der Fall ist. Der Umstand, dass diese zwei Werke oft zusammen behandelt werden, beruht nicht nur darauf, dass beide ursprünglich im 8. Jahrhundert entstanden sein müssen, sondern auf darauf, dass sie bereits im kaiserlichen Malereikatalog von 1120, dem *Xuanhe huapu* 宣和畫譜 (»Malereikatalog der Xuanhe-Periode«, 1119–1125), in enge Verbindung gebracht werden.⁵⁹

2.2.3. Die Acht Ansichten von Xiao und Xiang

Hinsichtlich der Entstehung der Westsee-Ansichten bilden die »Acht Ansichten der Flüsse Xiao und Xiang«, *Xiao Xiang bajing* 蕭湘八景, sicherlich den interessantesten Vergleich. Die im alten Siedlungsgebiet des Staates Chu 楚 gelegenen Flüsse wurden von Alfreda Murck bezüglich der literarischen Konnotation in Gedichten untersucht.⁶⁰ Diese Dimension spielt aber hier keine Rolle, sondern vielmehr die Titel und zeitliche Entstehung der Ansichten. So findet sich der erste konkrete und gesicherte Verweis auf die Xiao und Xiang-Ansichten

⁵⁸ Harrist (1998): 78.

⁵⁹ Vgl. Yue Ren: j. 10, 210.

⁶⁰ Vgl. Murck (2000).

findet sich bei Shen Gua 沈括 (ca. 1031–1095), der die Liste der Ansichten um 1090 in folgender Reihenfolge festhielt:

- 1) »Einfallende Gänse an flachen Sandufern« (*Pingsha yanluo* 平沙雁落)
- 2) »Heimkehrende Segel an fernen Ufern« (*Yuanpu fangui* 遠浦帆歸)
- 3) »Bergmarkt im sich lichtenden Nebel« (*Shanshi qinglan* 山市晴嵐)
- 4) »Abendlicher Schnee über dem Fluss und dem Himmel« (*Jiangtian muxue* 江天幕雪)
- 5) »Herbstmond über dem Dongting-See« (*Dongting qiuyue* 東庭秋月)
- 6) »Nächtlicher Regen über Xiao und Xiang« (*Xiao Xiang yeyu* 簫湘夜雨)
- 7) »Abendglocke von einem im Nebel verschwindenden Tempel« (*Yansi wanzhong* 煙寺晚鐘)
- 8) »Sonnenuntergang beim Fischerdorf« (*Yucun luozhao* 魚村落照)⁶¹

In dieser Aufzählung lassen sich anhand von zwei geographischen Hinweisen die Ansichten der Region um Xiao und Xiang zuordnen: einerseits die Nennung der zwei Flüsse in der Ansicht des nächtlichen Regens und andererseits beim Herbstmond über dem Dongting-See. Die anderen Titel implizieren keinen bestimmten Ort, sondern sind im Gegenteil ganz allgemein gehalten mit generischen Bezeichnungen wie Fischerdorf, Bergmarkt, im Nebel verschwindender Tempel, ferne Ufer und flache Sandbänke.

Die einzelnen Ansichten korrelieren dabei teilweise mit den Westsee-Ansichten, die rund 150 Jahre nach Shen Guas Erwähnung bei Zhu Mu und Wu Zimu aufgelistet werden. Am offensichtlichsten ist die Ähnlichkeit bei den folgenden drei Ansichten: Abendglocken von einem Tempel, Herbstmond über dem See und der Sonnenuntergang an einem bestimmten Ort. Daraus ergibt sich folgende Gegenüberstellung:

Yansi wanzhong 煙寺晚鐘 und *Nanping wanzhong* 南屏晚鐘;

Dongting qiuyue 東庭秋月 und *Pinghu qiuyue* 平湖秋月;

Yucun luozhao 魚村落照 und *Leifeng luozhao* 雷峰落照.

⁶¹ Murck (2000): 71.

In dieser Liste sind die Gemeinsamkeiten ersichtlich, sollten aber nicht zu stark betont werden, denn Begriffe wie die abendlichen Tempelglocken, die untergehende Sonne oder der Herbstmond sind in vielen Gedichten anzutreffen und sehr allgemeiner Natur. Die Gliederung der Ansichten nach Tages- bzw. Jahreszeit ist bei den Xiao Xiang- und dem Westsee-Set anzutreffen, aber der Unterschied besteht darin, dass die Westsee-Ansichten tendenziell spezifischer auf Örtlichkeiten beim Westsee gemünzt sind, als dies bei den Xiao und Xiang-Ansichten der Fall ist. Während die Westsee-Ansichten ab der Südlichen-Song-Dynastie nicht nur in einer Vielzahl an Gedichten verbürgt sind und als ästhetische Kategorie die Funktion haben, den Westsee als geographische Raumeinheit fassbar zu machen, ist diese Dimension der Xiao und Xiang-Ansichten nicht gegeben. Wong-Gleysteen analysiert die Parallelen zwischen der Nördlichen und Südlichen Malereitradition in der Song-Dynastie und hält bezüglich der Xiao und Xiang-Ansichten fest, dass sie im Zirkel um Song Di (Sheng Gua, Su Shi und Wen Tong 文同, 1019–1079) zwar letztlich die Integration von Lyrik in der Landschaft begünstigten, dass aber das Thema, weil es stark mit der Vorstellungskraft und nicht der korrekten Abbildung der Realität zu tun hatte, nur in Japan weiter tradiert worden ist hat. Wong umschreibt die Xiao und Xiang-Ansichten nach Shen Gua folgendermassen:

»These titles evoke some quality not represented by a fixed or tangible form: distance, wind, snow, moonlight, night rain, evening bell and setting sun.«⁶²

Dieselbe Aussage könnte auch für die Westsee-Ansichten gemacht werden. Auch ihnen ist diese stark lyrische Komponente eigen, allerdings mit dem grossen Unterschied, dass sie viel ortsspezifischer sind als die generischen Ortsbezeichnungen in den Xiao- und Xiang-Ansichten.

Eine direkte Verbindung zwischen den Xiao- und Xiang-Ansichten und den Westsee-Ansichten besteht hinsichtlich der textlichen Quellen nicht. Es kann aber nicht ausgeschlossen werden, dass die Xiao und Xiang-Ansichten zumindest als Inspirationsquelle für die Westsee-Ansichten gedient haben.

⁶² Wong-Gleysteen (1991): 149.

2.2.4. Weitere Beispiele

Neben den Tang-zeitlichen Gartenansichten und den Xiao- und Xiang-Ansichten haben im Laufe der Zeit zahlreiche Städte und Regionen begonnen, eigene Ansichts-Serien zu etablieren. Die Gründe hierfür mögen unterschiedlicher Natur, aber Motive, die man als heute als Marketingstrategie bezeichnen würde, sind all diesen Serien gemein. Hier sollen einige der wichtigsten Zyklen erwähnt werden.

Der Maler Wu Chen 吳璉 (1280–1354), der in Jiahe 嘉禾 (im heutigen Jiading 嘉興) beheimatet war, bemerkte, dass Xiao und Xiang acht berühmte Ansichten habe und dass seine Heimatstadt doch auch über ein solches Set verfügen sollte. 1344 malte er folglich die »Acht Ansichten von Jiahe« (*Jiahe bajing* 嘉禾八景).⁶³ Auch Zhang Hong 張宏 (1577– nach 1652) »Zehn Ansichten von Yue« (*Yue shijing* 越十景)⁶⁴ stehen in dieser Tradition. Auf dem letzten Albumblatt, das auf das Jahr 1554 datiert ist, schreibt Zhang, dass er nicht damit einverstanden war, was man sich über Yue erzählte und dass er mit den zehn Ansichten das Bild von dieser Region korrigieren wolle. Das Motto von Zhang lautete denn auch, dass man sich besser auf die Augen als auf die Ohren verlässt.⁶⁵ Zhang Hong folgte als Vertreter der Suzhou-Schule Vorbildern wie Shen Zhou 沈周 (1427–1509) und Cahill stellt fest, dass vor allem in dieser Schule die topographische Malerei einen hohen Stellenwert einnahm.⁶⁶

Der wohl prominenteste Reisende in der Geschichte Chinas, Xu Xiake 徐霞客 (auch Xu Hongzu 徐弘祖, 1586–1641) schreibt über die »Zehn Ansichten des Hühnerfussbergs« (*Jizushan* 鸡足山) in Yunnan,⁶⁷ und mit weiteren Beispielen aus der Malerei wie Shen Zhou 沈周 (1427–1509) »Zwölf Ansichten des Tigerhügels« in Suzhou sowie Shitao 石濤 (1642–1718) »Acht Ansichten des Huangshan« wird verdeutlicht, dass vor allem ab der Ming-Dynastie die Gliederung der Landschaft in Ansichten ein beliebtes Mittel der Maler und Reisenden war.⁶⁸ Cahill fasst die Ortsansichten wie folgt zusammen:

⁶³ Cahill (1992): 257.

⁶⁴ Von Zhang existieren auch Ansichten des Zhi-Gartens in Suzhou.

⁶⁵ Vgl. mit Ganzas »relying on your ears is not as good as relying on your eyes«. Ganz (1997).

⁶⁶ Cahill (1982b): 39–40.

⁶⁷ Xu Xiakes Reisebericht zu Zhejiang ist im Rahmen dieser Arbeit nicht besonders aufschlussreich, da Xu den See nur sehr kurz besucht. Xu Xiake: Bd. 1 (浙遊日記, 二): 93–111.

⁶⁸ Auch in Japan ist dieses Phänomen bekannt und erreichte seinen Höhepunkt mit Landschaftsdarstellungen in Holzschnitten.

»Numerous other Eight Views [und zehn/zwölf Ansichten] series followed, as other cities and regions, inspired by local pride, drew up their sets as tourist attractions and the local artist represented them.«⁶⁹

Das touristische Interesse, dass Cahill als Grund für das Aufkommen der Ansichts-Zyklen nennt, lässt sich an vielen Beispielen feststellen. Auf den Westsee bezogen stimmt auch, dass sich vor allem lokale Künstler dem Thema der Zehn Ansichten widmeten (siehe dazu Tabelle 4). Zusätzlich muss auch in Betracht gezogen werden, dass die Kundschaft für solche Zyklen wohl hauptsächlich aus reichen Touristen bestanden hat, die sich solche Bilder als Souvenir in Hangzhou kauften. Wenn sie dann wieder an ihren Wohnort zurückgekehrt waren, konnten sie die zurückgelegte Reise anhand der Zehn Ansichten des Westsees Revue passieren lassen.

2.3. Die Ansicht als landschaftsgliederndes Konzept

In dieser ersten allgemeinen Annäherung an die verschiedenen Facetten der Ansichten sind folgende Punkte zusammenfassend zu betonen:

- Trotz der schon in der Tang-Dynastie etablierten visuellen Konnotation des Begriffes *jing* wird der Terminus als raumstrukturierendes Element in den Gartenbeschreibungen jener Zeit selten verwendet. Trotzdem kann eine segmentierte Landschaftsrezeption schon in Anwesensbeschreibungen der Tang-Zeit (Lu Hong, Wang Wei) nachgewiesen werden.
- Die Ansicht ist meist an einen saisonalen Indikator gekoppelt, und jede Ansicht manifestiert sich je nach Jahreszeit anders. Theoretische Traktate zur Malerei zeigen, dass das *jing* nur dann wahrhaftig und richtig dargestellt werden kann, wenn die jahres- und tageszeitlichen Gegebenheiten berücksichtigt werden.

⁶⁹ Cahill (1997): 257.

- Die Landschaft wird durch die verschiedenen Ansichten selektiv segmentiert; die Ansichten stellen eine Auswahl dar. Die Selektionskriterien können persönliche Präferenzen ausdrücken (Lu Hong, Wang Wei), mit der historisch-kulturellen Relevanz eines Ortes zu tun haben (Westsee, Zehn Ansichten von Yue) oder aber auf touristischen Überlegungen fussen. Diese Kategorien sind nicht starr, sondern bilden fließende Übergänge. So bildete sich im Laufe der Zeit um die Zehn Ansichten des Westsees eine reiches kulturhistorisches Substrat heraus, das in der Folge verwendet wurde, um den Tourismus am Westsee zu lenken.
- Die Interaktion des Betrachters mit und in der Landschaft bildet einen wichtigen Gesichtspunkt der Ansichten. Während einige Serien (z.B. Westsee) im Titel eine spezifische Aktivität vorschlagen, so bildet sich diese Dimension bei anderen Serien (Xiao und Xiang, Lu Hong, Wang Wei) erst durch die Gedichte, welche verschiedene Personen zu den Ansichten verfassten, heraus. Zentral schein, dass der Landschaft eine aktive Rolle zugewiesen wird, der Betrachter rezipiert sie und versucht, sein Erlebnis durch Sprache oder Bilder zu reproduzieren.
- Wang Weis und Lu Hong's Gartenbeschreibungen in Bildern und Poesie, sowie die Acht Ansichten von Xiao und Xiang können als potentielle Prototypen der Westsee-Ansichten betrachtet werden, auch wenn ein direkter Bezug nicht explizit nachgewiesen werden kann. Li Bais zehn Gedichte zu Gushu in Anhui zeigen ferner, dass dieser spezielle Typus von Landschaftsrezeption sich nicht nur auf die Gärten beziehen lässt, sondern als Ordnungsprinzip auch auf grössere Regionen (Qingshan 青山) angewendet wurde.
- Das enge Zusammenspiel von Dichtung und Malerei manifestiert sich besonders in der Malerei, die eine Ansicht als Gegenstand hat. Die intimen Landschaften, die als typisch für die Südliche Song-Dynastie erachtet werden, bringen dabei die enge Verbindung von Poesie und Malerei ebenso deutlich

zum Ausdruck, wie die im *Hainei qiguan* enthaltenen Holzschnitte, die von einem Gedicht ergänzt werden.

Obwohl Beispiele der Gliederung einer Landschaft (oder eines Gartens) in verschiedene Ansichten schon vor der Song-Dynastie belegt ist, hat die Anzahl der Sets von Ansichten einer Region vor allem ab der Ming-Dynastie sprunghaft zugenommen. Dies hat einerseits damit zu tun, dass sich das Reisen im 16. Jahrhundert ausprägen begann; Niederschlag findet dies in den Routenbüchern und Reiseführern jener Zeit.⁷⁰ Nicht von ungefähr sind ja auch die ersten Holzschnitte der Westsee-Ansichten in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts entstanden.

In der topographischen Kunst und »topographischen Dichtung« stellt die Ansicht eine definierte (und je nach Beliebtheit) auch eine etablierte Sicht auf einen geographischen Raum dar. Brook erläutert, dass das Ziel dieser definierten Landschaftsbetrachtung darin liegt, die Einzigartigkeit und andauernde Stabilität eines Ortes zu verdeutlichen.⁷¹ Dies sollte aber nicht zu generell aufgefasst werden, da einige der Ansichts-Sets nur von einem einzigen Künstler behandelt werden und dann schnell wieder in Vergessenheit geraten sind.

⁷⁰ Brook (1981): 44–45.

⁷¹ Brook (1988): 59.

3. Historische Dimension der Zehn Ansichten des Westsees

3.1. Früheste Hinweise in der Literatur

Im 13. Jahrhundert werden die Zehn Ansichten des Westsees zum ersten Mal in textlichen Quellen erwähnt. So findet sich im Reiseführer »Besichtigung der Sehenswürdigkeiten« (*Fangyu shenglan* 方輿勝覽), der von Zhu Mu 朱穆 im Jahr 1239 verfasst wurde, im ersten Kapitel folgende Textpassage:

»Die Berge und Flüsse des Westsees verbreiten ihre Pracht, zu allen vier Jahreszeiten tummeln sich die Vergnügungsboote auf dem See. Der Klang der Trommeln und Lieder verstummt nicht. Kenner haben einst zehn Themen definiert: ›Herbstmond über dem glatten See‹, ›Frühlingsdämmerung am Su-Deich‹, ›Restschnee auf der Duan-Brücke‹, ›Sonnenuntergang bei der Leifeng-Pagode‹, ›Abendglocken vom Nanping-Hügel‹, ›Lotos im Wind bei Quyuan‹, ›in Huagang Fische betrachten‹, ›bei den Weiden am sich kräuselnden Wasser den Pirolen lauschen‹, ›die drei Pagoden und der gespiegelte Mond‹, ›zwei Gipfel durchdringen die Wolken‹.«⁷²

Zhu beschreibt erst die Vorzüge des Westsees im Allgemeinen, bevor er die Zehn Ansichten erwähnt. Mit der Nennung der »Kenner« (*haoshizhe* 好事者) liefert Zhu auch die Erklärung, welche Personengruppe für die Entstehung des Zyklus von Westsee-Ansichten verantwortlich ist. Der Diskurs um die *haoshi* 好事 und *shangjian* 賞鑑 bildete vor allem während dem Ende der Ming-Dynastie einen wichtigen Teil der Dichotomie zwischen dem Vulgären (*su* 俗) und dem Eleganten (*ya* 雅). Diese Unterteilung reflektiert denn auch in erster Linie die Abgrenzung, welche die »echten Literati« von den ihrer Meinung nach oberflächlichen Dilettanten vornehmen wollten. Barnhart spricht in diesem Zusammenhang von *echten Kennern* und blossen *aficionados*.⁷³

⁷² 西湖山川秀發，四時畫舫遊，歌鼓之聲不絕。好事者嘗命十題有曰：平湖秋月，蘇堤春曉，斷橋殘雪，雷峰落照，南屏曉鐘，麴院風荷，花港觀魚，柳岸(浪)聞鶯，三潭印月，兩峰插雲。Zhu Mu: j. 1, 48.

⁷³ Barnhart (1986): 381.

Die Unterscheidung geht auf frühere Quellen zurück, wobei Mi Fu der Erste war, der die Abgrenzung in extenso dargelegt hat. Ledderose übersetzt Mis Verständnis der zwei Begriffe mit *art lover* bzw. *connoisseur*.⁷⁴ *Haoshi* heisst wörtlich »sich für etwas interessieren« und die Personengruppe *haoshizhe* 好事者 umfasst folglich diejenigen, die sich für etwas interessieren. Die Analogie mit dem Begriff *Amateur* ist nahe liegend, wobei der Terminus je nach Standpunkt eine despektierliche oder neutrale Färbung haben kann. Während gemäss Clunas in der Ming-Dynastie vor allem die negative Konnotation gebräuchlich war⁷⁵ (wie bei Yuan Hongdao und Zhang Dai, die sich ja auch in ihrer Westsee-relevanten Literatur ausdrücklich von den vulgären, oberflächlichen Dilettanten, zu denen sie auch die Bevölkerung von Hangzhou zählten, abgrenzen wollten), scheint in der Song-Dynastie die neutralere Färbung von *haoshizhe*, die auf die Verwendung des Begriffs in der Tang-Zeit zurückgeht, gemeint zu sein. Wenn Zhu also von *haoshi* spricht, lässt sich das am besten mit *Kenner* übersetzen. Der Begriff wird in Shen Guas Beschreibung der Acht Ansichten von Xiao und Xiang in einem ähnlichen Kontext verwendet.⁷⁶ Die Verwendung des Begriffs *chang* 嘗 (einst) in Zhus Text verweist ferner darauf, dass die Zehn Ansichten schon vor 1239 existiert haben.

Drei dem Text von Zhu Mu zeitlich vorangehende Lokalchroniken von Lin'an, nämlich diejenige zur Qiandao-, Chunyou- und Xianchun-Periode (乾道 1165–1173, 淳祐 1265–1274 bzw. 咸淳 1241–1252) erwähnen die Zehn Ansichten nicht, soweit wir das rekonstruieren können. Von den Chroniken ist lediglich eine fast vollständig erhalten, von den anderen kennen wir teilweise das Inhaltsverzeichnis oder Teile, die in späteren Quellen zitiert werden. In den fragmentarisch erhaltenen »Aufzeichnung über die Pracht« (*Fansheng lu* 繁勝錄), die von einem anonymen Autor, der lediglich als »Der Alte vom Westsee«, *Xihu laoren* 西湖老人, (13. Jh.), bekannt ist, werden die Ansichten des Westsees ebenfalls nicht erwähnt.⁷⁷ In der zweiten wichtigen Quelle aus der Südlichen Song-Dynastie, dem *Ducheng jisheng* 都城紀勝, »Berühmte Orte der Hauptstadt« (1235, ebenfalls anonym), bleiben die Ansichten auch ohne Erwähnung.

Die Tatsache, dass die Ansichten in den oben genannten Texten nicht aufgelistet werden, weist darauf hin, dass sie erst im Verlauf des 13. Jahrhunderts Eingang in die Literatur

⁷⁴ Ledderose (1979): 86 und 97.

⁷⁵ Clunas (1991): 86–87.

⁷⁶ 好事者多傳之. Shen Gua: 234.

⁷⁷ Vgl. *Xihu laoren*.

gefunden haben. Andererseits muss aber auch darauf aufmerksam gemacht werden, dass die Lokalchroniken offiziellen Charakter haben und deswegen unter Umständen die Ansichten nicht aufführen.

In einem zeitlichen Abstand von 35 Jahren werden die Westsee-Ansichten ein zweites Mal von Wu Zimu 吳自牧 erwähnt. Da Wu nie in einer hohen Beamtenfunktion unter den Song diente, ist bezüglich seiner Biographie zumindest in der offiziellen Geschichtsschreibung wenig bekannt. Hervout vermutet, dass er der Bourgeoisie von Hangzhou angehörte.⁷⁸ Die von Wu verfassten »Aufzeichnungen über den Traum der Hirse«, *Mengliang lu* 蒙梁錄,⁷⁹ sind ein Konvolut aus Lokalchronikeinträgen und Gedichten und handeln in zwanzig Kapiteln neben der Beschreibung von saisonalen Festen, der Topographie Hangzhous, kaiserlichen und privaten Bauwerken, Tavernen, wichtigen Personen, religiösen Institutionen und sozialen Aktivitäten auch den Westsee und die Navigation um Hangzhou ab.⁸⁰

In einem mit Westsee übertitelten Unterkapitel des zwölften juan findet sich der oben erwähnte Verweis auf die Zehn Ansichten des Westsees. Wu erläutert folgendes:

»Die heutigen Maler sagen, dass es in den vier Jahreszeiten in der Landschaft [von Hangzhou] zehn Szenerien gibt, die am Wunderbarsten sind, nämlich: »Frühlingsdämmerung am Su-Deich«, »Lotos im Wind bei Quyuan«, »Herbstmond über dem glatten See«, »Restschnee auf der Duan-Brücke«, »bei den Weiden am sich kräuselnden Wasser den Pirolen lauschen«, »in Huagang Fische betrachten«, »Sonnenuntergang bei der Leifeng-Pagode«, »zwei Gipfel durchdringen die Wolken«, »Abendglocken vom Nanping-Hügel« und »drei Pagoden und der gespiegelte Mond.«⁸¹

In dieser kurzen Textpassage werden einige wichtige Aspekte der Zehn Ansichten angesprochen. An erster Stelle wird die Prägung durch die Maler (und nicht durch die Kenner

⁷⁸ Hervout (1987): 154.

⁷⁹ Hervout übersetzt den Titel als »Le rêve du bonheur« (»Traum des Glücks«). Das 1274 entstandene *Mengliang lu* lehnt sich bezüglich des Titels an ein Werk von Meng Yuanlao 孟元老 an, welches den Titel *Dongjing menghua lu* 東京夢華錄 trägt und rund 120 Jahre früher, um 1147, als Beschreibung der östlichen Hauptstadt Bianliang (i.e. Dongjing 東京 bzw. heutiges Kaifeng 開封) der Nördlichen Song-Dynastie entstanden ist. Wus Beschreibung von Hangzhou ist also gewissermaßen eine für die Südliche Song-Dynastie adaptierte Version von Meng Yuanlao's Stadtbeschreibung von Bianliang.

⁸⁰ Inhaltsverzeichnis der 20 Kapitel siehe Hervout (1987): 154–155.

⁸¹ 近者畫家稱湖山四時景色最奇者有十，曰：蘇堤春曉，麴院風荷，平湖秋月，斷橋殘雪，柳浪聞鶯，花港觀魚，雷峰夕照，兩峰插雲，南屏曉鐘，三潭印月。Vgl. Wu Zimu: j. 12 (西湖), 164.

wie bei Zhu) besonders hervorgehoben. Wu spricht von den Malern seiner Zeit und meint wohl damit die Maler, die uns aus diversen Sammlungskatalogen als Urheber von Westsee-Ansichten bekannt sind (im Folgenden Unterkapitel wird die frühe Malerei der Zehn Ansichten thematisiert). Interessant ist, dass die meisten dieser Maler in den Kontext der kaiserlichen Akademie einzuordnen sind. Ebenso fällt auf, dass gemäss den späteren Texten sich das Thema der Zehn Ansichten in der mittleren und späten Südlichen Song als Topos der Westsee-Betrachtung in der Akademie etablierte.

Nach einer Aufzählung der Zehn Ansichten, die in den gewählten Zeichen bis zur Zeit des Kangxi-Kaisers allgemein als das Standard-Set der Westsee-Ansichten gelten sollten, verweist Wu auf die Konnotation von Jahreszeit und Szenerie, indem er die wichtigsten Ereignisse der Jahreszeiten am Westsee aufzählt:

»Im Frühling wetteifern die Weiden und Blumen mit ihrer Schönheit, im Sommer streiten Granatapfel und Lotos um die ersten Blüten, im Herbst treibt der Duft vom Zimtbaum durch die Lüfte und im Winter brechen die Blüten der Winterblume auf und offenbaren ihre Schönheit. Glücksverheissender Schnee fliegt umher wie kostbare Jade. Die Ansichten sind je nach Jahreszeit unterschiedlich.«⁸²

Wu beruft sich in den obenstehenden Beispielen dreimal auf visuelle Eindrücke und einmal mit der Erwähnung des Zimtbaums auf einen olfaktorischen Eindruck. Dies ist insofern interessant, als in den Ansichten des Westsees darüber hinaus auch der auditive Sinn (Abendglocken) angesprochen wird. Die Interaktivität, die durch das Verhältnis von Betrachter und dem Betrachteten hervorgeht, fehlt in einem gewissen Sinne bei Wus Beispielen, da sich dort die Natur einen eigentlichen Wettkampf um Aufmerksamkeit und Schönheit liefert. Im abschliessenden Satz *»die Ansichten sind je nach Jahreszeit unterschiedlich«* wird noch einmal die Einzigartigkeit von verschiedenen Ansichten zu verschiedenen Jahreszeiten (oder Tageszeiten) betont. Insgesamt verwendet Wu die Kombination von Ansicht und Jahreszeit dreimal.⁸³ Vor allem in der späten Ming-Dynastie greifen Autoren wie Gao Lian und Zhang Dai die saisonale Abhängigkeit der Ansichten

⁸² 春則花柳爭妍，夏則荷榴競放，秋則桂子飄香，冬則梅花破玉。瑞雪飛瑤。四時之景不同。Wu Zimu: j. 12 (西湖), 164. Englische Übersetzung siehe auch Lee (2001): 32. *Meihua* 梅花; bezeichnet die Essigpflaume, hier ist wohl mit der expliziten Erwähnung des Winters die Winterblume (lat. *Chimonanthus praecox*) gemeint.

⁸³ Feng (1998): 349.

wieder auf, wohl auch, weil sie das individuelle Erleben der Landschaft verkörpern, das sich von den regulären Besichtigungsreisen am Westsee abzugrenzen versucht.

3.2. Prototypen der Westsee-Ansichten in der Malerei

Das früheste tradierte Werk der Zehn Ansichten des Westsees wird Ye Xiaoyan 葉肖巖 (tätig 1253–1258) zugeschrieben, stammt aber wohl aus späterer Zeit. Aus der Südlichen Song-Dynastie bleiben somit nur schriftlich überlieferte Hinweise auf verlorene Sets der Zehn Ansichten als Quelle für den Ursprung des Themas. Zhai Hao 翟灝, der als Herausgeber des *Hushan bianlan* 湖山便覽 (1765) auf den Ursprung der Westsee-Ansichten eingeht, schreibt folgendes:

»Wenn man die Vier-Zeichen-Ansichten ergründet, merkt man, dass sie von den Malern erfunden wurden, welche die Ansichten erst gemalt und ihnen erst dann die Bedeutung [i.e. Titel] zugewiesen haben. Zhu Mu, Ma Yuan und der Mönch Yujian [Ruofen] waren alle Zeitgenossen des Kaisers Ningzong. Ma Yuan malte mit Wasser und Tusche ein Album der Zehn Ansichten, das Werk war keine Hängerolle und die Leute nannten [Ma] Yuan Ein-Eck-Ma. Auch Ruofen malte die Ansichten als zehn Westseebilder.«⁸⁴

Zhai betont, dass das Thema in der Malerei entstanden ist und der Titel erst dann zugewiesen wurde. Seine Argumentation, dass Ma Yuan 馬遠 (tätig vor 1189 – nach 1225), Yujian Ruofen 玉潤若芬 (tätig Anfang – Mitte 13. Jh.) und Zhu Mu Zeitgenossen von Kaiser Zhao Kuo 趙擴 (Regierungsname Ningzong 寧宗, reg. 1195–1224) waren, führt zum Schluss, dass die Ansichten eventuell schon im späten 12. Jahrhundert entstanden sind und um 1239 von Zhu Mu das erste Mal schriftlich festgehalten wurden. Wenn wir diese frühen Sets in Sammlungskatalogen suchen, stoßen wir auf folgende Informationen:

Das *Huafan* 畫範 erwähnt ein Bild von Yujian.⁸⁵ Dieses »Bild der Zehn Ansichten des Westsees«, *Xihu shijing tu* 西湖十景圖, ist auch im Katalog *Huishi beikao* 繪事備考

⁸⁴ Zhai Hao: j. 1, 27.

⁸⁵ Das *Huafan* umfasst 10 juan und wurde von Wang Shizhen 王世貞 (ca. 1526–1590) editiert und in der Wanli-Ära (1572–1620) publiziert.

aufgelistet.⁸⁶ Der Zyklus von Ma Yuan wird in diesen Quellen nicht erwähnt; das mag eventuell darauf beruhen, dass er schon länger nicht mehr greifbar war. Auf jeden Fall ist Ma Yuans Set durch einen Eintrag in den »Aufzeichnungen der Malerei der Südlichen Song-Dynastie«, *Nansong huafan lu* 南宋畫範錄, als gesichert zu betrachten. Im *Huafan* und *Huishi beikao* wird ferner vermerkt, dass Ma Lin 馬麟 (ca. 1180– nach 1256) ein »Album der Zehn Ansichten des Westsees«, *Xihu shijing ce* 西湖十景冊, malte. Ma Lins Bilder sollen dabei eindeutig zu identifizieren gewesen sein, da auf dem Album die Bezeichnung *Xihu shijing* 西湖十景 in vier grossen Zeichen angeschrieben war.⁸⁷

Ma Yuan sowie Yujian scheinen sich nicht nur den Westsee-, sondern auch den Xiao- und Xiang-Ansichten gewidmet zu haben. So soll Ma Yuan als junger Mann die Ansichten der zwei Flüsse gemalt haben. Dieses nicht mehr erhaltene Werk wird in einem Kolophon aus dem 14. Jahrhundert erwähnt. Die Ansichten von Ma können zumindest teilweise aus einer späteren Kopie rekonstruiert werden. Der Maler Dong Bangda 董邦達 (1699–1769) malte 1746 eine Handrolle mit den Xiao- und Xiang-Ansichten nach Ma Yuan (in der Wong Nan-ping Family Collection).⁸⁸ Ferner sind drei der acht Ansichten von Xiao und Xiang aus dem Pinsel des Malermönchs Yujian in japanischen Sammlungen erhalten geblieben.⁸⁹

Ein weiterer Maler, der an der kaiserlichen Akademie arbeitete, war Chen Qingpo 陳清波 (13. Jh.). Auch er soll gemäss dem *Huishi beikao* Westsee-Ansichten gemalt haben: »Schneereste auf der Duan-Brücke« (drei Bilder), »die drei Pagoden und der gespiegelte Mond« (ein Bild), »Abenddämmerung bei der Leifeng-Pagode« (ein Bild), »Lotoswind bei Quyu« (zwei Bilder), »Frühlingsdämmerung am Su-Deich« (zwei Bilder), »Abendglocken beim Nanping-Hügel« (ein Bild).⁹⁰ Die Gesamtanzahl der Ansichten beläuft sich ebenfalls auf zehn, aber Chen folgte offensichtlich nicht den traditionellen Westsee-Ansichten, sondern hat einige der Ansichten mehrmals gemalt. Die einzelnen Ansichten könnten aber auch aus mehreren Sets stammen.

Obwohl die Autoren vieler Quellen vorschlagen, dass Ma Yuan die Zehn Ansichten »erfunden« hat,⁹¹ so stellt sich die Beweislage als äusserst schwierig dar. Interessant ist, dass die Künstler, die sich den Xiao und Xiang-Ansichten gewidmet haben, auch Westsee-

⁸⁶ Das *Huishi beikao* wurde von Wang Yuxian 王毓賢 im 17. Jahrhundert editiert.

⁸⁷ Shi Diandong: j. 3, 143.

⁸⁸ Abbildung siehe Barnhart (1994): Fig. 71, 228–231.

⁸⁹ Abbildung siehe Murck (2000): Fig. 43 und 44, 255–256.

⁹⁰ *Huishi beikao* zit. nach Shi Diandong: j. 3, 143.

⁹¹ Zhong Yulong: 124.

Ansichten malten. Die *Xihu shijing* scheinen dabei gleichermassen von professionellen Künstlern an der Akademie (Ma Yuan, Chen Qingpo, Ma Lin) und zumindest einem Tiantai-Mönch (Yujian) während der Südlichen Song-Dynastie geschätzt worden zu sein.

Einer der ersten Dichter, von dem ein Gedichtzyklus zu den Zehn Ansichten überliefert wurde, ist Chen Yunping 陳允平 (um 1247). Chen wird im Zusammenhang mit der Genese der Ansichten mehrmals genannt. Die Quellen erläutern, dass er den Titel der Ansichten im Jahre 1263 (*jing ding qinhai* 景定癸亥) festgelegt habe. Diese Angabe kann aber nicht den Tatsachen entsprechen, da die Ansichten schon früher bei Zhu Mu erwähnt werden.

Bezüglich der »Erfindung« der Zehn Ansichten kann also keine klare Aussage getroffen, die Entstehung aber zumindest zeitlich eingegrenzt werden. Wenn wir den Angaben aus den Sammlungskatalogen Beachtung schenken, so lassen sich folgende Ansichts-Sets aus der Südlichen Song-Dynastie rekonstruieren:

- 1) Ma Yuan (tätig vor 1189– nach 1225)
- 2) Ma Lin (ca. 1180– nach 1256)
- 3) Yujian (aktiv Mitte 13. Jh.)
- 4) Chen Qingpo (13. Jh.)

Zu ergänzen ist diese Liste mit den Ye Xiaoyan zugeschriebenen Ansichten des Westsees.

Aufgrund der relativ spärlichen Information über die Maler der Südlichen Song-Dynastie aus zeitgenössischen Quellen lassen sich anhand der obigen Aufstellung lediglich allgemeine Aussagen treffen. Ma Yuan war wohl einer der ersten, der die Westsee-Ansichten geprägt hat. Die Etablierung des Themas in der Malerei kann mit den Sets von Ma Lin, Yujian und Chen Qingpo in die erste Hälfte des 13. Jahrhunderts datiert werden. Auffällig ist, dass die meisten der Maler mit der kaiserlichen Akademie assoziiert waren. Wir können zwar aus den Quellen nicht schliessen, ob die Werke als Auftragswerke im Rahmen ihrer professionellen Tätigkeit entstanden sind, aber die Vermutung liegt nahe. Die Geschichte der kaiserlichen Akademie ist in den historischen Quellen sehr schlecht dokumentiert. Die fehlenden Quellen dürfen aber nicht zur Annahme führen, dass die Künste unter der Südlichen Song-Dynastie keinen bedeutenden Stellenwert einnahmen, aber das Bild der Akademie, das wir durch spätere Quellen vermittelt bekommen, ist äusserst lückenhaft. Wenley und Ho verweisen auch darauf, dass eingebürgerte Begriffe, die im Zusammenhang mit der Akademie genannt werden (*Hua*

yuan 畫院, *Tuhua yuan* 圖畫院, *Yuhua yuan* 御畫院) nicht ohne Vorsicht zu akzeptieren sind, besonders im Hinblick auf die Eingliederung der Institution in den Staat.⁹²

Ein weiteres grosses Problem der Malerei, die unter den Song-Kaisern entstanden ist, besteht darin, das Bildthema eindeutig zu identifizieren. Besonders in der Landschaftsmalerei sind später aufschriftlich festgehaltene Titel eines Werkes sehr problematisch, da sie das Bildthema definieren. Erschwerend kommt in der Süd-Song-zeitlichen Malerei hinzu, dass die enge Verbindung von Lyrik und Malerei zu einer intimen Landschaftsmalerei geführt hat, die sich schwer entschlüsseln lässt. Was sich in der Darstellung der Zehn Ansichten des Westsees aber zumindest abzuzeichnen scheint, ist, dass viele Bildthemen der Hofmaler direkt auf den Westsee Bezug nehmen oder zumindest vom See inspiriert sind. Als Beispiel einer identifizierten Landschaftsmalerei aus der Südlichen Song-Dynastie sei hier nur das Werk von Zhao Boju 趙伯駒 (starb ca. 1162) erwähnt, das sich in der Sammlung von R. Edwards befindet. Das mit »in Qiantang die Flut betrachten«, *Qiantang guanchao* 錢塘觀潮圖, betitelte Fächerblatt zeigt eine Szenerie am Westsee. Hui-Shu Lee folgt in ihren Untersuchungen dem Ansatz der ortsspezifischen Landschaftsmalerei,⁹³ wobei sie von einem Zitat des »Alten Menschen vom Westsee« ausgeht:

»Suddenly, they [die Dschurdschen, die anlässlich des Geburtstages des Ningzong-Kaisers Hangzhou besuchten] turned their heads and looked back at the city. There were houses on the hilly slopes, stacked layer upon layer. Temples, towers and terraces of varying heights looked like immortal palaces amidst falling flowers (...) All enthusiastically praised the vista by saying that inside the city and along the lake were the scenes of a thousand fan paintings.«⁹⁴

Die Erwähnung, dass die Szenerien am Westsee auf Fächern dargestellt wurden, lässt sich an einigen Beispielen belegen, aber der Grossteil der Malerei aus der Song-Dynastie bleibt bezüglich des Bildthemas nicht entschlüsselt und wird es wohl auch bleiben.

Barnhart zeigt in seinem Beitrag im *Jade Studio*-Katalog ein Phänomen auf, welches ebenfalls noch der weiteren Untersuchung bedingen würde.⁹⁵ Der akademische Stil, der unter der Yuan-

⁹² Vgl. Wenley (1941): 269 und Ho (1980): 25–30.

⁹³ Vgl. Lee, Lee (2001a) und Lee (2001b).

⁹⁴ Lee (2001): 19.

⁹⁵ Barnhart (1994): 21–51.

Dynastie als Ma-Xia-Stil geläufig wurde, brach unter der Mongolen-Herrschaft nicht ein, denn professionelle Künstler widmeten sich als Teil der weiterhin prosperierenden religiösen Institutionen der Malerei. Die Quellenlage ist diesbezüglich sehr schlecht, da die Schreibung der Malereigeschichte unter der Yuan-Dynastie sehr einseitig war. Barnhart spricht deshalb von einem »verlorenen Horizont« in der chinesischen Malerei.⁹⁶ Trotzdem scheinen sich die Maler, die sich am akademischen Stil der Südlichen-Song-Dynastie orientierten, bis in die frühe Ming-Zeit verfolgen zu lassen. Der wohl prominenteste Vertreter dieser Maler, die sich sehr stark an der Topographie Hangzhous orientierten, war Sun Junze 孫君沢 (akt. Mitte des 14. Jahrhunderts), der aus Hangzhou. Unter der Herrschaft der Mongolen wurden die Akademien, die einen wichtigen Teil (neben den Mönchsmalern wie Yujian) der Malerei ausmachten, geschlossen. Hangzhou war als Stadt plötzlich nicht mehr glanzvoll und die Verlegung der Hauptstadt nach Dadu (heutiges Beijing) manövrierte Qiantang in einem gewissen Sinne wieder in die Position, die es vor dem Bau des grossen Kanals gehabt hatte. In diesem Kontext sind die visuellen Anspielungen auf den Westsee, die das Werk von Jun prägen, ausschlaggebend. Barnhart beschreibt dies wie folgt:

»They are visual images of the New Hangzhou, romantic and moonlit, portraying elegant pavilions by the waters of West Lake and cultivated leisurely activities of the kind made famous by the court painters serving the imperial family during the golden years of the Southern Song (>before the darkness fell<, as the early Yuan painter Qian Xuan put it).«⁹⁷

Ob wir Sun eine Suche nach einer neuen Identität seiner Heimatstadt zusprechen können, ist aufgrund der Quellenlage nicht abschliessend zu beurteilen. Während Jun stilistisch noch sehr stark in der Tradition von Ma Yuan und Xia Gui verhaftet scheint, so zeugen seine Kompositionen doch von einer enormen Monumentalität. Die Kompositionsschemata, so beispielsweise seine häufig angewendeten Ein-Eck-Kompositionen werden in einem gewissen Sinn auf die grossformatigen Hängerollen der Nördlichen Song-Dynastie übertragen. So ist die signierte Darstellung einer Villa am Westsee (University of Berkeley)⁹⁸ mit 185x113cm kaum mehr eine Anlehnung an die Albumblätter, die wir von Ma Yuan und Ma Lin kennen. Die elaboriert ausgearbeiteten architektonischen Details setzten sich dabei optisch sehr stark

⁹⁶ Barnhart (1994): 21.

⁹⁷ Barnhart (1994): 25.

⁹⁸ Abbildung s. Barnhart (1994): cat. 2, 27.

von den durch Texturstriche gekennzeichneten und in der Ferne verblassenden Bergen ab. Ohne Zweifel waren solche Bilder bei der Klientel der professionellen Maler viel Geld wert und drücken gleichzeitig das während der Südlichen Song-Dynastie aufgekommene Interesse an der Darstellung von Westsee-spezifischen Bildthemen aus. Wenn diese Traditionslinien an weiteren Beispielen aus der Malerei aufgezeigt werden könnten, liesse sich auch ein direkter Bezug zu dem Interesse an der ortsspezifischen Malerei in Suzhou herstellen. Maler wie Shen Zhou 沈周 (1427–1509) und Tang Yin 唐寅 (1470–1524) könnten allenfalls von dieser Tradition im 15. Jahrhundert beeinflusst worden sein.

3.3. Lokalisierung und Dimensionen der Ansichten

In den folgenden Unterkapiteln sollen die historischen Informationen zu den einzelnen Ansichten zusammen getragen werden. Autoren wie Mei Zhong betonen mit ihren Beiträgen die historische Dimension der *Xihu shijing* und liefern ein Konvolut an Architekturgeschichte, Biographien, Gedichten, Auszügen aus Lokalchroniken etc. In den Reiseführern und Lokalchroniken ab der Ming-Dynastie wird den Ansichten ein breites Repertoire von historischen Sedimenten übergestülpt und damit die kulturell-historische Wichtigkeit jeder Ansicht für den Westsee betont. Die historische Dimension, die den Ansichten so zugetragen wird, ist ein wichtiger Bestandteil des Schrifttums, das sich um den Westsee gliedert. Interessanterweise scheinen sich frühe Autoren wie Zhu Mu und Wu Zimu nicht sehr stark für die Historizität der einzelnen Orte interessiert zu haben, dies setzt im grösseren Umfang erst nach dem Fall der Südlichen Song-Dynastie ein. In einem gewissen Sinn verknüpfte man historische Informationen mit spezifischen Orten.

3.3.1. Frühlingsdämmerung am Su-Deich

Die Ansicht des Su-Deichs liefert den Terminus post quem für die Etablierung der Zehn Ansichten. Es gibt in keiner historischen Quelle Hinweise darauf, dass die einzelnen Ansichten als eigenständige Themen existiert haben, bevor sie als Set tradiert wurden (mit Ausnahme der Abendglocken vom Nanping-Hügel, vgl. Kapitel 3.3.9.). Der Deich wurde unter dem Präfekten Su Shi in den Jahren zwischen 1089 und 1091 als Wasserbauprojekt zur

Rettung des Westsees geplant und gebaut. Er weist eine Länge von 2,8 km auf, erstreckt sich vom Nanping-Hügel bis zur Gu-Insel und trägt den Namen seines Erbauers. Während die kürzere Bezeichnung »Su-Deich«, *Sudi*, analog zur Bezeichnung des zweiten Deichs, der unter der Ägide von Bai Juyi aufgeschüttet und als »Bai-Deich« bekannt geworden ist, vorherrscht, war auch der Name *Sugongdi* 蘇公堤 gebräuchlich.⁹⁹ Su verewigte sein Bauwerk in folgendem Gedicht:

»Die Sechs Brücken überspannen den Himmel. Sie beginnen beim Beishan und gehen bis zum Nanping-Hügel.«¹⁰⁰

In einem regelmässigen Abstand waren insgesamt sechs Brücken in den Deich eingelassen, damit die Bootsahrt auf dem westlichen Seeteil nicht behindert wurde. Die gebogenen Steinbrücken am Su-Deich heissen wie folgt (von S nach N): *Yingboqiao* 映波橋, *Suolanqiao* 鎖瀾橋, *Wangshanqiao* 望山橋, *Yadiqiao* 壓堤橋, *Dongpuqiao* 東浦橋 und *Kuahongqiao* 跨虹橋 (vgl. Abb. 1). Der praktische Nutzen des Deichs bestand vor allem darin, das nördliche und südliche Ufer miteinander zu verbinden und folglich zeitraubende Umwege um den See zu vermeiden. Das Bauwerk wurde mit seiner historischen Verknüpfung mit dem grossen Staatsmann Su Shi zum Westsee-Erkennungszeichen schlechthin. Der Deich sollte vor allem den wuchernden Wasserpflanzen, die mehr als die Hälfte des Sees einnahmen, Abhilfe schaffen. Su schrieb dazu in einem Gedicht:

»Der glatte See ist schon lange von Unkraut überwachsen, die Leute sind schon viele Jahre unvorsichtig damit umgegangen.«¹⁰¹

Auf den sechs Brücken standen ursprünglich Aussichtspavillons, die gemäss einer Erwähnung im *Xihu youlan zhi yu* um 1526 noch existiert haben, die aber in der Karte Gesamtansicht des Westsees aus der Yongzheng-Ära (1628–1644) nicht mehr eingetragen sind¹⁰² und folglich in den hundert Jahren dazwischen verfallen sind. In der Qing-Dynastie sind die Pavillons wieder aufgebaut worden (Abb. 8). Ursprünglich, so muss anhand der fehlenden Pavillons auf den

⁹⁹ Mei (1996): 3.

¹⁰⁰ 六橋橫截天漢上, 北山始南屏通. Vgl. Yao Yinsheng: 2.

¹⁰¹ Mei (1996): 5.

¹⁰² Mei (1996): 8.

Brücken in der Freer-Handrolle geschlossen werden, baute Su Shi keine Pavillons auf den Brücken.

Der Spaziergang auf dem Deich war und ist nach wie vor unter Hangzhous Bevölkerung ein geschätzter Zeitvertrieb und viele Tempel, Pavillons und Aussichtsplattformen standen am oder auf dem Deich (Abb. 101). Gao Lian beschrieb den Andrang auf den Deich im Kapitel »Verborgene Freuden des Frühlings« in seiner 1580 erschienenen Genussanleitung »Aufzeichnung über die Verborgenen Freuden der vier Jahreszeiten«, *Sishi youshang lu* 四時幽賞錄,¹⁰³ mit einem prägnanten Satz: »Die Leute kämpfen, um die Pfirsichblüten zu geniessen.«¹⁰⁴ Es waren vor allem diese Blüten, die neben den zweireihig gepflanzten Weiden den Deich im Frühling als attraktives Ausflugsziel begehrt machten. Während Gao in seiner Genussanleitung dem aufmerksamen Leser wohl eher vorschlagen will, den Deich im Frühling *nicht* zu besuchen, so ist die Ansicht des Su-Deichs vom Titel her eindeutig als Frühlingslandschaft konzipiert.

Die Frühlingsdämmerung am Su-Deich ist zusammenfassend in zweierlei Hinsicht für das Selbstverständnis der Stadt am Westsee wichtig: Erstens erinnert der Deich an den grossen Staatsmann Su Shi, der eine grosse Hungersnot in der Region abwenden konnte, andererseits ist der Deich als architektonisches Element konstitutiv für den Westsee. Kaiser Shengzu 聖祖 mass diesen Umständen grosse Bedeutung zu, indem er die Ansicht als die Wichtigste klassifizierte und ihr folglich den ersten Rang in der Zehnerliste einräumte. Wie auch bei den anderen Ansichten wurde mit der Errichtung eines Pavillons im Jahre 1699 und der dazugehörigen Stele, die den Namen der Ansicht trug, der »beste« Ort für das Betrachten der Frühlingsdämmerung am Su-Deich festgelegt. Der Pavillon für die Su-Deich-Ansicht wurde in der Nähe der Yadi-Brücke (dritte Brücke im Deich, von Norden aus gesehen, für die Lokalisierung der Zehn Ansichten um 1699 vgl. Tafel 3) errichtet.¹⁰⁵

3.3.2. Lotos im Wind bei Quyuan

Quyuan war während der Südlichen-Song-Dynastie eine Brauerei. Das Brennen und die Distribution von Alkohol waren staatlich reglementiert und durfte nicht von Privatleuten

¹⁰³ *Sishi youshang* erschien als Teil von *Zunsheng bajian* 遵生八箋 um ca. 1580. Clunas nennt als Publikationsjahr 1591. Clunas (1991): 14.

¹⁰⁴ Gao Lian: (春時幽賞), 65.

¹⁰⁵ Siehe dazu die Illustration der Reiseroute des Qianlong-Kaisers, Kapitel 4.2.4.2.

betrieben werden. Offizielle Trinkstätten wie Quyuan waren durch Wimpel an den Gebäuden gekennzeichnet, so dass sich dafür auch die Bezeichnung »Flaggen-Kiosk«, *qiting* 旗亭, einbürgerte.¹⁰⁶ Da für die Brauerei Wasser benötigt wurde (das war eines der Argumente von Su Shi, um der Regierung Geld für das Deich-Projekt abzurufen, vgl. Kapitel 1.), war sie in der Nähe eines Flusses am See gelegen. *Im Xihu youlan zhi yu* wird zu Quyuan folgendes vermerkt:

»Während der Song-Dynastie beschrieb das Wasser des Goldsand-Bergbaches [Jinshajian 金沙澗] eine Krümmung [qu 曲]. Dort war eine Brauerei. An diesem Ort hatte es viele Lotos-Blüten, deswegen nannte man den Ort Lotos im Wind bei Quyuan.«¹⁰⁷

In den »Präfekturannalen von Hangzhou«, *Qiantang xianzhi* 錢塘縣志, wird erwähnt, dass Jinshajian in der Nähe des Lingyin-Klosters liegt.¹⁰⁸ Diese Angaben decken sich mit älteren Quellen wie dem von Shi E 施諤 (13. Jh.?) kompilierten *Chunyou Lin'an zhi* 淳祐臨安志¹⁰⁹ aus dem Jahre 1250, in dem beschrieben wird, wie ein Beamter namens Zhao den neuen Deich *xiao xindi* errichtet hat, der vom Su-Deich abzweigt:

»Vom Beigao-Berg aus gesehen bei der zweiten Brücke [von Norden her gesehen] kann man nach Quyuan gehen, das Ufer ist von Weiden gesäumt. Quyuan ist verbunden mit dem Su-Deich, sodass die Reisenden zum Ling [-yinsi] und [Tian-] zhu [-Kloster] durchkommen.«¹¹⁰

Shi E lokalisiert Quyuan bei der zweiten Brücke auf dem Su-Deich, was der Dongpu-Brücke entspricht (für die Lokalisierung der Zehn Ansichten während der Südlichen Song-Dynastie vgl. Tafel 2). Die Verbindung zum Westufer wird durch den Xiaoxin-Deich gewährleistet, der von der Brücke in östlicher Richtung vom Su-Deich wegführt (in Richtung des Tianzhu- und Lingyin-Klosters). Der Xiaoxin-Deich ist in der Freer-Handrolle (Abb. 91) gut zu sehen. Dass Quyuan wirklich dort lag, ist ebenfalls mit einer weiteren Ortsbezeichnung belegbar:

¹⁰⁶ Vgl. Hargett (1989): Fussnote 98, 170.

¹⁰⁷ Tian Rucheng A: j. 10, 108.

¹⁰⁸ *Qiantang Xianzhi*, zit. n. Gao Lian: 196.

¹⁰⁹ Moll-Murata (2001): 42.

¹¹⁰ Shi E: j. 10, 192.

Jiulisong 九里松, »Neun-Li-Kiefer« lag an dieser Stelle und wird oft im Zusammenhang mit Quyuan genannt.¹¹¹

Nach dem Fall der Südlichen Song-Dynastie wurde die Brauerei geschlossen und nicht mehr in Betrieb genommen. Der Kangxi-Kaiser rekonstruierte die Ansicht um 1699, als er den fehlenden Lotos wieder anpflanzen liess,¹¹² wurde aber später von seinem Enkel, dem Qianlong-Kaiser, in einem Gedicht kritisiert, weil für Quyuan eine neue Schreibweise verwendet wurde, die den Bezug zur Brauerei wegfallen liess. Xuanye liess seine Stele gemäss einer Textstelle im *Hushan bianlan* wie folgt platzieren:

»Der Pavillon zur Ansicht liegt heute [also in der Mitte des 18. Jahrhunderts] neben der sechsten Brücke des Su-Deichs [die nördlichste Brücke]. Der Name [der Ansicht] und die Realität entsprechen sich nicht. Im 38. Jahr des Kangxi-Kaisers [1699] autorisierte Shengzu die Zehn Ansichten und änderte dabei Quyuan [麴院] in Quyuan [曲院] und Lotoswind in Wind im Lotos [風荷 bzw. 荷風].«¹¹³

Die Quyuan-Ansicht wurde also an die nördlichste Brücke des Su-Deichs verlegt und befand sich nicht mehr bei der Dongpu-Brücke wie während der Südlichen Song-Dynastie.

Die Ansicht bei Quyuan hat eine jahreszeitliche Konnotation, die in der Folge von verschiedenen Dichtern und Kompilatoren aufgenommen wurde. Da der Lotos im Sommer blüht und sein Duft durch die Lüfte getragen wird, ist das Betrachten (eigentlich spielt die Ansicht mehr auf eine olfaktorische Wahrnehmung an) der Quyuan-Ansicht als sommerliche Aktivität zu verstehen.

Der Prozess, wie die Ansicht »Lotos im Wind« wieder errichtet wurde, ist dabei typisch für andere Ansichten. Da entweder der ursprüngliche Ort der Ansicht nicht genau definiert war (beispielsweise bei dem Herbstmond über dem See), oder aber nicht mehr existierte (Quyuan) autorisierte der Kaiser mehr oder weniger willkürlich einen neuen Ort, der sich ab dem 17. Jahrhundert bis in die heutige Zeit nicht mehr ändern sollte. Der Quyuan-Garten, der eigens für die Beherbergung der Ansicht angelegt wurde, verfiel im Jahre 1861 und wurde in den fünfziger Jahren des letzten Jahrhunderts massiv auf 30'000 Quadratmeter vergrössert.¹¹⁴

¹¹¹ Zhong Yulong: 125. Die sich auf einer Länge von 9 li erstreckende Kiefernallee soll bis zum Tianzhu-Kloster gereicht haben und wurde in der Tang-Zeit angelegt. Vgl. Tian Rucheng A: j. 10, 107. In der Song-Zeit wurde die Stelle durch ein Tor markiert, auf dem die Schriftzeichen »九里松« angebracht waren. Cao (1982): Fussnote 71, 45.

¹¹² Yao Yinsheng: 3.

¹¹³ Zhai Hao: j. 3, 58–59.

¹¹⁴ Mei (1996): 16.

3.3.3. Herbstmond über dem glatten See

Unter den Zehn Ansichten ist die Betrachtung des Herbstmondes die unspezifischste Ansicht. Es gibt keinerlei Hinweise, wo die Ansicht zu lokalisieren ist. Schon Zhu Mu deutete im 13. Jahrhundert im *Fangyu shenglan* an, dass diese Ansicht nicht an einen bestimmten Ort gebunden ist. Der Mond kann einerseits von einem der farbig bemalten Ausflugsboote, die gemietet werden können, oder von der Uferregion aus betrachtet werden. Ersteres scheint aber weitaus beliebter gewesen zu sein. In einer Stadtbeschreibung aus dem Jahr 1275 werden diese Prachtboote beschrieben. Die längsten waren bis zu acht Meter lang und konnten bis zu zwanzig Personen aufnehmen. Während die meisten Boote von Ruderern angetrieben wurden, sollen auch solche mit pedalenbetriebenen Wasserschaufeln existiert haben.¹¹⁵

Zhu Mu vermerkt, dass sich Dichter gerne inmitten des Sees trafen, um den Mond in Gedichten zu preisen.¹¹⁶ Meistens wird der Herbstmond mit dem Vollmond in Verbindung gebracht, weil er dann am meisten Licht reflektiert.¹¹⁷ Der spiegelglatte See wird auch innerhalb der »Acht Ansichten von Xiao und Xiang« mit Weite assoziiert. Die dem Maler Yujian Ruofen zugeschriebene Querrolle, die den »Herbstmond über dem Dongting-See«, *Dongting qiuyue*, zeigt, weist mit einer Aufschrift auf den glatten See hin:

»Vom Mond beschienene Berge umgeben den glatten See auf allen vier Seiten«¹¹⁸

In den »Westsee-Aufzeichnungen«, *Xihu zhi*, die während der Yongzheng-Regierung im Jahr 1731 kompiliert wurden, findet sich die Erklärung, dass eine Drachenkönigs-Halle auf der südlichen Seite der dritten Brücke (Wangshanqiao) des Su-Deichs gebaut wurde, von wo aus die Ansicht zu betrachten sei.¹¹⁹ Diese Halle wurde aber erst rund hundert Jahre nach der Publikation des *Fangyu shenglan* während der Regierungszeit des Wanli-Kaisers im Jahr 1586 errichtet und vom Kangxi-Kaiser als Standort für die Herbstmond-Ansicht definiert. Der Pavillon zur Betrachtung des Mondes wurde als Wanghuting 望湖亭 bezeichnet.¹²⁰ Dies ist eine generische Bezeichnung, die beispielsweise auch in einem Gedicht von Meng Haoran 孟

¹¹⁵ Gernet (1962): 52.

¹¹⁶ Zhu Mu: j. 1, 48–49.

¹¹⁷ Lee-Kalisch (2001): 21.

¹¹⁸ 四面平湖月滿山. Vgl. Lee-Kalisch (2001): 56.

¹¹⁹ Li Wei: Bd. 4, j. 3, 176.

¹²⁰ Zhong Yulong: 126.

浩然 (689–740) über den Dongting-See erwähnt wird.¹²¹ Am Westsee gibt es ebenfalls Hinweise auf die Existenz eines Wanghu-Pavillons, die bis in die Tang-Dynastie zurückreichen.¹²² Ob der Pavillon auf dem Gushan, aus dem der Mond wunderbar betrachtet werden konnte, aber tatsächlich schon in der Südlichen Song-Dynastie ein beliebter Ort für die Betrachtung des Mondes war, muss offen bleiben.

In den Holzschnitten der späten Ming- und frühen Qing-Dynastie wird die Betrachtung des Mondes auf einem Boot favorisiert, dies ist auch der Fall beim dem Ye Xiaoyan zugeschriebenen Albumblatt im National Palace Museum in Taipei.

Der Kangxi-Kaiser identifizierte die Ansicht mit dem Wanghu-Pavillon auf dem Gushan (in der Nähe des Baoshi-Bergs) und errichtete dort den Pavillon, der aber später ans westliche Ende des Bai-Deichs verlegt wurde. Auch Zhang Dais Beschreibung der Mondbetrachtung suggeriert diesen Ort (vgl. Kapitel 5.2.4.).

3.3.4. Restschnee auf der Duan-Brücke

Bezüglich der Bezeichnung der Duan-Brücke scheinen sich viele verschiedene und teilweise falsche Interpretationen etabliert zu haben. Der Schlüssel zum Verständnis dieser Ansicht liegt in den häufigen Namenswechseln, welche die Brücke erfahren hat. Die Duan-Brücke existierte schon seit der Tang-Dynastie und liegt zwischen dem Qiantang-Tor im Nordwesten der Stadtmauer und dem Bai-Deich. Man muss

»(...) die Stadt durch das Qiantang-Tor verlassen, Richtung See gehen und den Bai-Deich betreten. Die erste Brücke wird als Duan-Brücke bezeichnet und befindet sich zwischen dem inneren und dem äusseren See.«¹²³

Insgesamt gibt es vier Bezeichnungen für die Duan-Brücke: *Duanqiao* 斷橋, *Duanjiaqiao* 段家橋, *Duanqiao* 段橋 und *Baoyouqiao* 宝佑橋. Da Bai Juyi von 822 bis 825 als Präfekt nach Hangzhou berufen wurde und in dieser Zeit den Deich anlegen liess, kann die Brücke

¹²¹ 望洞庭湖. Vgl. Lee-Kalisch (2001): 55.

¹²² Yao Yinsheng: 4.

¹²³ Li Wei: Bd. 4, j. 3, 200.

frühestens im 9. Jahrhundert entstanden sein. Der erste Verweis auf die Bezeichnung *Duanqiao* 斷橋 findet sich in einem Gedicht von Zhang Hu 張祜 (ca. 782–859):

*»Auf der Duan-Brücke [wuchert] das öde, raue Moos. Im leeren Hof [des Gushan-Klosters] liegen die gefallen Blüthen tief.«*¹²⁴

Zhang beschreibt in diesen zwei Zeilen eine verlassene Landschaft und verwendet für »Duan« das Zeichen 斷. Während der Song-Dynastie war die Brücke aber nicht als *Duanqiao* 斷橋 bekannt, sondern wurde als »Schatzschutz-Brücke«, *Baoyouqiao* 宝佑橋, bezeichnet.¹²⁵ Auch im dritten Abschnitt der »Karte der kaiserlichen Reisepaläste am Westsee« werden diese beiden Bezeichnungen erwähnt.¹²⁶ Während der Yuan-Dynastie hat die *Duan*-Familie (段) sich in der Nähe der Brücke ein Anwesen gekauft, und der Familienname wurde fortan als Bestandteil der Brückenbezeichnung verwendet: So waren sowohl »Familie-Duan-Brücke«, *Duanjiaqiao* 段家橋, als auch die verkürzte Form »Duan-Brücke«, *Duanqiao* 段橋 geläufig.¹²⁷ Yuan Hongdao beschreibt die Ansicht bei der Brücke in seinen »Kleinen Aufzeichnungen zum Pavillon der Seebetrachtung bei der Duan-Brücke«, *Duanqiao wanghuting xiao ji* 斷橋望湖亭小記, wie folgt:

*»Grüner Nebel und roter Rauch befinden sich auf dem Seestreifen zwischen der Duan-Brücke und dem Su-Deich und verteilen sich auf über 20 Li. (...) Der Schein des Sees färbt alles smaragdgrün ein. Berge und Klippen sind wunderbar wie Farbe auf einer Malerei. Dies alles beginnt bei Tagesbeginn, wenn die Sonne erscheint.«*¹²⁸

Die traditionelle Lesung der Ansicht bei der Duan-Brücke, die mitunter im *Xihu zhi* vertreten ist, erscheint fragwürdig. Denn dort wird erklärt, dass *duan* 斷 (gebrochen, durchbrochen) als Name gewählt wurde, weil die Reflektion des Wassers auf der Aussenseite der Brücke sie so erscheinen lässt, als ob sie durchbrochen konstruiert sei.¹²⁹ Der »Restschnee« oder

¹²⁴ Name des Gedichts: »Über den Gushan-Tempel in Hangzhou«, *ti Hangzhou Gushansi* 題杭州孤山寺. 斷橋荒蘚澗, 空院落花深. Zhang Dai: j. 3 (孤山), 247. Vgl. Mei (1996): 26 bzw. Tian Rucheng A: j. 2, 8.

¹²⁵ Wu Zimu: j. 12, 163.

¹²⁶ Vgl. Kapitel 4.2.4.1.

¹²⁷ Für betreffende Gedichte vgl. Mei (1996): 26–27.

¹²⁸ Yuan Hongdao B: Bd. 1, j. 10 (西湖二), 423. Auch enthalten bei Zhang Dai. Zhang Dai: j. 3 (十錦塘), 240.

¹²⁹ Li Wei: Bd. 4, j. 3, 200.

»liegendebliebene Schnee«, *can xue*, wird im *Xihu zhi* folgendermassen erklärt: »(...) es kommt immer wieder vor, dass der Frühlingsschnee noch nicht geschmolzen ist (...).«¹³⁰

Die Ansicht bei der Duan-Brücke wird in den meisten Texten als eine typische Frühlingsansicht bezeichnet. Die einzige Ausnahme bildet Zhang Dai 張岱 (1597–1679), der in der »Traumsuche am Westsee«, *Xihu mengxun* 西湖夢尋, folgende Erklärung für die Ansicht bei der Duan-Brücke hat:

»Der [Bai-] Deich ist zwei zhang breit, überall sind Weiden gepflanzt, wie beim Su-Deich. Es sind viele Jahre [vergangen], die Bäume umschliessen sich, und diejenigen, die unter ihnen durchgehen, unter den üppig und gleichmässig gewachsenen Zweigen und Blättern, unter dem durchsickernden Mondlicht, werden erdrückt wie Restschnee. Man kann sagen Restschnee auf der Duan-Brücke oder auch die Reflektion des Mondes.«¹³¹

Für Zhang ist also der liegendebliebene Schnee auf der Brücke nicht ein Symbol für den Frühling und den nahenden Sommer, sondern vielmehr eine Ansicht, die bei Mondlicht betrachtet werden soll. Auch Gao Lian, der seine elegante und akribische Reisetätigkeit so plante, dass er möglichst keine Menschen antraf, schlägt vor, die Gu-Insel bei Mondschein zu besuchen.¹³² In einem Gedicht von Gao Deyang 高得陽 (1368–1398) wird die Ansicht des liegendebliebenen Schnees gar ganz von der Duan-Brücke weg auf den Gu-Berg verlegt:

*»Auf dem weissen Stein auf dem Gipfel spriessen sechseckige Blüten.
Auf der blau-schwarzen Wasseroberfläche ein einsamer Haarknoten.
Ein purpurfarbener Wind formt die Wolken, die Hülle des Morgens bricht,
eine weisse Jadeschildkröte hebt die Sonne aus der Eisschale.
Es gibt keinen besseren Zeitpunkt, um Pflaumenblüten zu pflücken als in der Kälte:
Bambusblätterwein, wieso sollten wir nicht einen gefrorenen Pfad betreten?
Wenn Lin Bu [967–1028]¹³³ seine Spuren, die Tausend Jahre bestehen werden,
hinterliess,*

¹³⁰ Li Wei: Bd. 4, j. 3, 200.

¹³¹ Zhang Dai: j. 3 (十錦塘), 239.

¹³² Vgl. Wang (1997): 53.

¹³³ Lin Bu lebte als Einsiedler auf dem Gu-Berg und ist die wichtigste historische Person, die mit dem Ort assoziiert wird.

dann ist es, weil die besten Ansichten hier am Westsee sind.«¹³⁴

Der Kangxi-Kaiser liess den Pavillon für die kaiserliche Stele östlich der Brücke errichten, wie das in der Hängerolle von Dong Bangda (Abb. 12, s. auch Abb. 78) auch eingezeichnet ist.

3.3.5. Bei den Weiden am sich kräuselnden Wasser den Pirolen lauschen

Die westliche Stadtmauer, die Lin'an vom See abgrenzt, konnte während der Südlichen Song-Dynastie durch vier Tore betreten werden: das Qianhu-, Qingpo-, Fengyu- und Qiantang-Tor (von S nach N). Unter dem Kaiser Xiaozong (reg. 1162–1189) wurde in der Nähe des Qingpo-Tors ein kaiserlicher Garten angelegt, der unter dem Namen »Garten der versammelten Ansichten«, *Jujingyuan* 聚景園, bekannt war.¹³⁵ In der Freer-Handrolle müsste der Garten zu sehen sein, er befindet sich wahrscheinlich nördlich des Qingpo-Tors, wo sich eine grosse Anlage mit Bäumen und einem Wachturm erstreckt. An diesem Ort sollen noch unter dem Wuyue-Reich insgesamt sieben buddhistische Tempel gestanden haben.¹³⁶

Der Name der Ansicht ist höchstwahrscheinlich von einem Teil des kaiserlichen Gartens abgeleitet, denn die Weiden am gekräuselten Wasser waren ein integraler Bestandteil des Gartens.¹³⁷ Die *Jujing*-Anlage wurde von den Kaisern Gao-, Xiao-, Guang- und Ningzong (also bis mindestens 1224) benutzt. Es kann aber ebenso wenig vernachlässigt werden, dass die Hauptmerkmale der Ansicht, nämlich Weiden, Wasser und Pirole vielerorts am Westsee gefunden werden können. Die moderneren Reiseführer lokalisieren die Ansicht ebenfalls zwischen dem Qingpo- und Qiantang-Tor. Die Begründung dafür ist, dass diese rund 2,5 km lange Uferzone in manchen Texten als »Weidenbank«, *liuzhou* 柳州, identifiziert wird.¹³⁸ Die Geschichte des *Jujing*-Gartens lässt sich noch früher zurückverfolgen, denn der dort liegende Lingzhi-Tempel (*Lingzhisi* 靈芝寺) wird unter dem Wuyue-König Qian Hongshu bereits in textlichen Quellen erwähnt.¹³⁹ Der *Jujing*-Park wurde in der folgenden Yuan-Dynastie als »Garten der verteilten Ansichten«, *Sanjingyuan* 散景園, bezeichnet, was im Grunde genau der Gegensatz zur ursprünglichen Bezeichnung ist. Um 1560 wurde durch die Errichtung von

¹³⁴ Vgl. Graham (1990): 49.

¹³⁵ Yao Yinsheng: 3 und Zhou Mi: j. 4, 315.

¹³⁶ Unter den Ansichten innerhalb des Gartens wird die Weidenbrücke erwähnt. Vgl. Zhou Mi: j. 4, 315.

¹³⁷ Mei (1996): 35.

¹³⁸ Zhong Yulong: 125.

¹³⁹ Mei (1996): 36.

fünf Tonplastiken den fünf Wuyue-Königen gedacht, und in dieser Zeit scheint sich jemand um den grösstenteils verwilderten Garten gekümmert zu haben. Im *Xihu youlan zhi* wird ferner erwähnt, dass die einzige Ansicht im Garten, die noch intakt ist, die Liulang-Brücke ist, wo die Ansicht »den Pirolen lauschen« situiert sei.¹⁴⁰ Diese Brücke ist im Holzschnitt aus der Regierungszeit des Yongzheng-Kaisers auch eingezeichnet (Abb. 80).

3.3.6. In Huagang Fische betrachten

Huagang, das oft als Blumen-Hafen übersetzt wird, war ursprünglich ebenfalls ein reines Toponym. So wird in der Lokalchronik aus der Xianchun-Periode erwähnt, dass Huagang am Fuss des Huajia-Bergs (*Huajiashan* 花家山) und des She-Bergs (*Sheshan* 蛇山) liegt.¹⁴¹

In der Südlichen Song-Dynastie wurde dort ein kleiner, privater Garten errichtet, der unter der Bezeichnung »Lu-Garten«, *Luyuan* 廬園, bekannt war. Der Name des Gartens geht dabei auf seinen Erbauer, Lu Yunsheng 盧允昇 (tätig unter Lizong reg. 1224–1264) zurück. Lu war einer der wichtigsten Eunuchen am Hof und führte de facto die Regierung unter Kaiser Lizong.¹⁴² Etwas präzisere Angaben lassen sich aus einem Eintrag im *Xihu youlan zhi* gewinnen, denn dort wird im vierten Kapitel folgendes erwähnt:

»Der Lu-Garten war früher am Fusse des Huajia-Bergs. Es gibt ein Flüsschen, das Huagang heisst und in den Westsee fliesst. Im Inneren des Gartens ist ein Teich, der mit gefleckten Steinen ausgelegt ist. Das Wasser ist klar und tief, und verschiedene Arten von Fischen sind darin versammelt.«¹⁴³

Auffallend ist, dass schon Wang Wei 王洵 (13. Jh.) sich in einem Gedicht darüber beklagt, dass der Garten in einem desolaten Zustand war und die Westsee-Besucher die Fische lieber bei der kalten Quelle betrachteten. Das Betrachten der Fische bei dieser Quelle wurde später zu einer eigenständigen Ansicht.

¹⁴⁰ Tian Rucheng A: j. 3, 27.

¹⁴¹ Mei (1996): 45.

¹⁴² Zhou Mi: j. 5, 334. Siehe auch Shi Diandong: j. 3, 159.

¹⁴³ Tian Rucheng A: j. 4, 43.

Dieser Ort verschwindet schon relativ schnell aus dem Westsee-Textkorpus, ganz ähnlich der Brauerei bei Quyuan. Auch hier war der Kangxi-Kaiser für die Etablierung der Ansicht an ihrem heutigen Ort (westlich der ersten Su-Brücke, vgl. Tafel 3) verantwortlich.

3.3.7. Sonnenuntergang bei der Leifeng-Pagode

In den Klosterannalen des Jingci-Klosters wird stolz betont, dass der Nanping-Hügel, wo sich die Leifeng-Pagode und das Kloster befinden, gleich zwei der Zehn Ansichten beheimatet: »Nanping hat zwei der Zehn Ansichten; eine davon sind die ›Abendglocken vom Nanping-Hügel‹, das andere ist der ›Sonnenuntergang bei der Leifeng-Pagode‹.«¹⁴⁴ Namensgebend für die Leifeng-Pagode ist die Bezeichnung für den Hügel, auf dem die Pagode errichtet wurde. Der früher als Leifeng bekannte Berg ist zu drei Seiten von Wasser umgeben und war teilweise auch als *Zhongfeng* 中峰 oder *Huifeng* 回峰 bekannt.¹⁴⁵ Die momentane Bezeichnung, die von der dort etablierten Ansicht herrührt, ist »Sonnenuntergangs-Hügel«, *Xizhaoshan* 夕照山.

Wie die Baoshu-Pagode wurde die Leifeng-Pagode ursprünglich von Qian Hongshu in den letzten Jahren des Wuyue-Königreichs um 975 errichtet.¹⁴⁶ Bei Renovierungsarbeiten wurden in der alten Basis der Pagode ausgehöhlte Steine gefunden, die über 8400 Sūtren enthielten.¹⁴⁷ Auf einem Kolophon ist der Name des letzten Wuyue-Herrschers vermerkt.¹⁴⁸ Qian Hongshu soll durch die Stiftung der Pagode die Geburt seines Sohnes zelebriert haben. Die Konkubine, die den Jungen gebar, hiess Huangfei 黃妃. Deswegen war die Pagode auch als *Huangfeita* 黃妃塔 oder *Wangfeita* 王妃塔, »Prinzessinnenpagode«, bekannt.¹⁴⁹

Die Leifeng-Pagode verfügte ursprünglich über 13 Stockwerke und war 1000 *chi* hoch. Als sie in der Folgezeit renoviert werden musste, wurden aus finanziellen Gründen nur noch sieben Stockwerke gebaut. Zwischen Ende der Qiandao- und Anfang der Chunxi-Periode (3. Viertel des 12. Jahrhunderts) verkleinerte der Mönch Zhiyou 智友 die Pagode abermals um

¹⁴⁴ Die vom Mönch Jixiang 際祥 (Qing-Dynastie) verfassten »Annalen des Jingci-Klosters«, *Jingcisi zhi* 淨慈寺志, beinhalten teilweise ältere Quellen, die als »Alte Annalen des Jingci-Klosters«, *Jingcisi jiu zhi* 淨慈寺舊志, bezeichnet werden. Vgl. Mei (1996): 79.

¹⁴⁵ Zhang Dai: j. 4 (雷峰塔), 290.

¹⁴⁶ Yao Yinsheng: 4.

¹⁴⁷ Yao Yinsheng: 5.

¹⁴⁸ Wang (2003a): 191.

¹⁴⁹ Auch die Bezeichnung »Pagode mit den Steinen des Westlichen Durchganges/Passes«, *Xi(guan)zhuanta* 西(關)磚塔, taucht sporadisch auf. Vgl. Mei (1996): 80 bzw. Zhang Dai: j. 4 (雷峰塔), 290.

zwei Stockwerke, aber die typische, im Grundriss oktagonale Form wurde beibehalten.¹⁵⁰ Am Ende der Yuan-Dynastie brannte die Pagode nieder und nur noch das Fundament blieb erhalten. Der Westsee wurde ab Mitte der Jiajing-Ära (1540er bis 60er Jahre) von Piraten heimgesucht,¹⁵¹ die sich bei der Leifeng-Pagode einnisteten und die hölzernen Balustraden verbrannten, so dass das Dach einstürzte.¹⁵² Seit dieser Zeit wurden keine grossen Renovierungen mehr durchgeführt und die Pagode, die einst im Innern mit Illustrationen des Huayan-Sūtras reich dekoriert war, blieb ein steinernes Skelett, das langsam unter Unkraut verschwand. Trotzdem spielte die Pagode eine sehr wichtige Rolle, weil sie der Schauplatz der »Geschichte der Weissen Schlange«, *Baishē niang* 白蛇娘, ist, die sich in der Nördlichen Song-Dynastie unter dem Kaiser Gaozong abspielt und während der Yuan- und Ming-Dynastie grosse Popularität erfuhr. In dieser Sage findet der Junge Xu Xian 許仙 eine grüne und eine weisse Schlange, die zu vertrocknen drohen; Xu Xian rettet sie. Jahre später heiratet ihn Frau Weiss, die eine Wiedergeburt der geretteten Schlange ist, bis der Mönch Fa Hai 法海 des »Goldberg-Klosters«, *Jinshansi* 金山寺, in Zhenjiang Xu Xian davon überzeugen kann, dass seine Frau ein übernatürliches Wesen ist. Die Schlangen (die grüne war die Bedienstete) werden in einen Topf gesperrt und bei der Leifeng-Pagode deponiert. In der Version der Geschichte wurde die Pagode also erbaut, um die zwei Schlangen zu beherbergen. Die Folge dieser äusserst populären Sage war, dass viele Leute die Steine aus dem Fundament der Pagode entfernten, weil ihnen eine magische Wirkung zugeschrieben worden war.

»Der Sonnenuntergang bei der Leifeng-Pagode« (auch »Glanz der untergehenden Sonne an der Leifeng-Pagode«, *Leifeng luozhao* 雷峰落照¹⁵³) wird zum ersten Mal in einem Gedicht von Lin Bu 林逋 (967–1028) aus der Nördlichen Song-Dynastie erwähnt. Lin stammte aus Hangzhou und war letztendlich dafür verantwortlich, dass man auf dem Gushan vorzugsweise die Pflaumen betrachtete, denn er wohnte über zwanzig Jahre dort in Abgeschiedenheit, züchtete Kraniche und erfreute sich an den Pflaumenblüten. Der »Pavillon des Kranich-Freilassens«, *Fangheting* 放鶴亭, auf der Gu-Insel bezieht ebenso wie die Ansicht »Rückkehrende Kraniche im Pflaumenwald«, *Meilin guihe* 梅林归鹤, aus dem Set der 18 Ansichten des Westsees (das Set aus dem *Xihu zhi* von 1731) auf diese historische Person. Lin

¹⁵⁰ Mei (1996): 80.

¹⁵¹ Wang (1997): 30.

¹⁵² Mei (1996): 82.

¹⁵³ Shi Diandong: j. 3, 157.

schrieb ein Gedicht über den mittleren Gipfel (*Zhongfeng* 中峰), auf dem die Pagode später errichtet wurde:

»Vor der aufgehenden Sonne [夕照] sieht man im Vordergrund ein Dorf. Man hört die Herbstwelle von der anderen Seite.«¹⁵⁴

Obwohl Lin Bu noch nicht den Namen der Ansicht erwähnt, zeigt die Verwendung der zwei Zeichen *xi* und *zhao*, die in der Leifeng-Ansicht als die früheste Schreibweise aufgenommen werden, klar, dass der Xizhao-Hügel (damals noch unter der Bezeichnung *Zhongfeng*) mit dem Sonnenuntergang konnotiert war. Auch die Herbstwelle (die Welle im Zhe-Fluss östlich von Hangzhou), die Lin auf der anderen Seite hört, wurde eine Ansicht innerhalb des Westsee-Zyklus von Li Wei 李衛 (1686–1738).

Im *Xihu zhi* wird die Ansicht bei der Leifeng-Pagode wie folgt beschrieben:

»Jedes Mal, wenn die Sonne im Westen untergeht und der Schatten der Pagode über den Boden läuft, ist die Ansicht am Wunderbarsten.«¹⁵⁵

Die Pagode soll also bei Sonnenuntergang betrachtet werden, wenn das restliche Sonnenlicht schwächer wird und die Schatten länger werden. Die alternative Schreibweise mit 西 bzw. 夕 beziehen sich beide auf den Abend, einmal direkt, und einmal darum, weil die Sonne im Westen untergeht. Die Ansicht wird deswegen auch oft als *Wanjing* 晚景, »Abendansicht«, klassifiziert.¹⁵⁶ Dies kommt auch in einem Bild des Malers Li Liufang zum Ausdruck, welches mit *Leifeng mingse tu* 雷峰暝色圖, »Bild der Leifeng-Pagode bei Abenddämmerung«, betitelt ist.¹⁵⁷

In einem Holzschnitt im *Hainei qiguan* wird ein Gedicht von Mo Fan 莫璠 (16. Jh.) zur Leifeng-Ansicht aufgeführt, das die allgemeine Konnotation der Ansicht deutlich macht:

*»The setting sun bathes the ancient pagoda in ever-dimming red,
the shadow of mulberries and elms half shrouds the house along the western shore.
The reflection of the evening glow lingers on the waves like washed brocade;*

¹⁵⁴ Zhang Dai: j. 4 (雷峰塔), 291.

¹⁵⁵ Li Wei: Bd. 4, j. 3, 194.

¹⁵⁶ Zhong Yulong: 126.

¹⁵⁷ Um 1613 entstanden, vgl. Wang (2003a): 196.

*the Buddhist kingdom amid a cloud of flower is no mundane realm.
 Ten miles of pleasure boats nearly all beached on the shore,
 the lake reverberates with the chants of fisherman and water chestnut-gatherers, a
 lake-view unto itself.
 In a lakeshore pavilion, someone waits for the moon to rise.
 Pearl curtains rolled up, the railings await the return of the visitor.»¹⁵⁸*

Da das Gedicht von einer intakten Pagode spricht, muss der Holzschnitt später entstanden sein, weil darauf die Pagode verwachsen und zerstört erscheint.

Trotz der 400 Jahre, in der die Pagode eine Ruine war, sind immer wieder literarische Bezüge zu ihr auszumachen. So erwähnt Lu Xun die Pagode, deren Reste am 25. September 1924 einstürzten:

»Ich habe gehört, dass die Leifeng-Pagode am Westsee in Hangzhou eingestürzt ist. Ich habe dies nur gehört und nicht selbst gesehen. Ich habe die Pagode jedoch vor dem Einsturz gesehen. Eine taumelnde Struktur, zwischen dem See und den Hügeln gelegen. Wenn die untergehende Sonne die Umgebung beschienen hat, war dies der ›Sonnenuntergang bei der Leifeng-Pagode‹, eine der Zehn Westsee-Ansichten. Ich habe die Pagode im Sonnenuntergang gesehen und war nicht sonderlich beeindruckt.«¹⁵⁹

Lu Xun erweitert den symbolischen Gehalt der Pagode, indem er sie mit dem Bild des zerstörten China vergleicht.¹⁶⁰ 75 Jahre nach dem ernüchternden Urteil über die Pagode wurde in Hangzhou ein Komitee gebildet, welches die alten Pläne und die Aufzeichnungen über die Pagode konsultierte und schliesslich einen Neubau projektierte.¹⁶¹ Die im Oktober 2002 fertig gestellte Pagode stützt sich dabei auf die fünfstöckige Leifeng-Pagode, wie sie bis zur Jiajing-Periode ausgesehen hat. Das Fundament der alten Pagode kann in einem unterirdischen Raum besichtigt werden.

¹⁵⁸ Übersetzung von Wang. Vgl. Wang (2003a): 196.

¹⁵⁹ Lu (1981): 157. Lu Xun schreibt im Folgenden irrtümlicherweise, dass die Leifeng-Pagode auch als Baoshu-Pagode bekannt sei. Lu (1981): 158.

¹⁶⁰ Vgl. Wang (1997): 295.

¹⁶¹ Ausgrabungsbericht siehe Wenwu (2002).

Neben der Leifeng-Pagode war auch die Baoshu-Pagode eine wichtige Landmarke. Sie wird oft als Schwester-Pagode der Baoshuta bezeichnet. So schreibt Li Changheng 李长蘅¹⁶² in einem Kolophon:

»Auf dem See gibt es zwei Pagoden. Die Baoshu [-Pagode] ist wie eine schöne Frau, die Leifeng [-Pagode] ist wie ein alter Mönch.«¹⁶³

Die Baoshu-Pagode 保俶塔, die auch unter dem Namen *Baosuota* 宝所塔 bekannt war, wurde 976 (also ein Jahr nach der Leifengta) vom Sohn des letzten Wuyue-Königs errichtet, damit der König sicher von Norden nach Hangzhou zurückkehren konnte. Auch diese Pagode wurde am Ende der Yuan-Dynastie zerstört und dann vom Mönch Huiju 慧炬 renoviert. Die Pagode ist in der Folge unzählige Male zerstört und wieder aufgebaut worden. So wurde sie während der Chenchua-Periode (1464–1487) beschädigt, vom Mönch Wen Yong 文镛 im 9. Jahr der Zhengde-Regierungsperiode (1514) wieder aufgebaut, worauf sie rund acht Jahre später wieder zerstört wurde. 1534 widmete sich der Mönch Yonggu 永固 dem Wiederaufbau, bevor um 1569 ein Sturm das Dach abgedeckte. Unter dem Wanli-Kaiser wurde sie 1594 wiederum renoviert.¹⁶⁴

Der Vergleich der zwei Pagoden hat einerseits historische, andererseits aber auch geographische Gründe. Die Entstehungszeit der sakralen Anlagen liegt nur ein Jahr auseinander und zeugt von der Prosperität, die der Buddhismus im Wuyue-Königreich mit Hangzhou als Hauptstadt genossen hat. Geographisch an prominenten Stellen platziert, überblicken beide Pagoden den See, sind im Norden bzw. Süden der Stadt gelegen und rahmen Hangzhou in einem gewissen Sinne ein.

Li Changhengs oben aufgeführter Vergleich erstaunt nicht. Obwohl die Leifeng-Pagode eine grössere Popularität erfuhr als die Baoshu-Pagode, war sie doch seit dem Ende der Ming-Dynastie nie mehr richtig renoviert worden. Überwachsen und von der Piraten-Zeit in Hangzhou zeugend, erschien sie wohl wie ein schrulliger alter Mönch (*laona* 老衲). Dieses Bild wird auch von anderen Dichtern verwendet, welche die Pagode beschreiben (z.B. Wen

¹⁶² Li Changheng 李长蘅 ist das Pseudonym des Malers Li Liufang 李流芳 (1575–1629). Vgl. Chu (1990): 7.

¹⁶³ Li verwendet den Begriff *futu* 浮屠 für die Pagoden. Li Changheng zit. n. Zhang Dai: j. 4, 240.

¹⁶⁴ Zhang Dai: j. 1, 188–189.

Zijiang 聞子將; frühes 17. Jh.).¹⁶⁵ Die Leifeng-Pagode wurde teilweise auch mit einem betrunkenen alten Mann (*zuiweng* 醉翁) gleichgesetzt.¹⁶⁶ Die Baoshu-Pagode war zwar, wie im historischen Abriss sichtbar wird, den Naturgewalten viel stärker ausgesetzt als die Leifeng-Pagode, aber sie wurde bis in die Qing-Zeit von unermüdlichen Mönchen saniert und instand gehalten. Deswegen erscheint sie gegenüber dem alten Mönch wie eine schöne Frau.

3.3.8. Zwei Gipfel durchdringen die Wolken

Die zwei prominentesten Gipfel am Westsee sind der Nangao- und der Beigao-Berg, die auf der gegenüberliegenden Seite der Stadt Hangzhou am Westsee liegen. Der Nangaoshan 南高山 [山] wird von Zhang Dai wie folgt beschrieben:

*»Der Gipfel ist geformt wie Schafseingeweide. Kiefern und Bambus wuchern grün. Ohne Strohsandalen, Socken und Bambusstock kann man den Berg nicht erklimmen. Auf dem Gipfel steht eine Pagode, die während der Tianfu-Zeit der [späteren] Jin-Dynastie erbaut [zw. 936 und 942] und während der Chongxing- und Qiandao-Ära [1102–1106 und 1165–1173] renoviert wurde. Während der Yuan-Dynastie wurde die Pagode zerstört. Früher bestand die Pagode aus sieben Stockwerken, heute hat sie nur noch drei.«*¹⁶⁷

Wie Zhang Dai ausführt, ist die Pagode die wichtigste kulturhistorische Stätte auf dem Gipfel, die im Gegensatz zur Pagode auf dem nördlichen Gipfel nach der Yuan-Dynastie wieder aufgebaut wurde. Das Pendant zur Nangao-Pagode wird in der »Traumsuche am Westsee« ebenfalls erwähnt:

»Es sind hundert Steinstufen hinauf, der Weg hat 36 Windungen. Oben liegt der Huaguang-Tempel. (...) Auf dem Gipfel steht eine siebenstöckige Pagode, die während der Tianbao-Ära der Tang-Dynastie errichtet wurde [zw. 742 und 756]. Während der Huichang-Periode [841] wurde sie zerstört¹⁶⁸, unter dem Wusu-

¹⁶⁵ Wang (2003a): 196.

¹⁶⁶ Ebenfalls bei Li Changheng in einem Kolophon Vgl. Zhang Dai: j. 4, 290.

¹⁶⁷ Zhang Dai: j. 4, 294.

¹⁶⁸ Während dem Huichang-Ikonoklasmus unter dem Kaiser Wuzong 武宗, reg. 840–846.

König [武肅王; reg. 904–932] wurde sie erneuert und im 7. Jahr der Xianchun-Periode [1279] erneut zerstört. (...) Am Fusse des Bergs steht die Pagode eines Chan-Meisters, der Wenxi heisst. Wenxi war ein Zeitgenosse des Kaisers Suzong [肅宗, reg. 756–762].¹⁶⁹ Seine Knochen liegen hier bestattet.«¹⁷⁰

Die Pagode auf dem nördlichen Gipfel existierte also nur bis ins Jahr 1279 und in den textlichen Quellen wird nirgends erwähnt, wieso die zweite Pagode erneuert wurde und die erste nicht. In der Xianchun-Karte des Westsees (um 1273, Abb. 1) sind beide Pagoden noch eingetragen.

Die wichtigsten Konstituenten der Ansicht, die im Titel suggeriert werden (»Zwei Gipfel durchdringen die Wolken« oder »Zwei Gipfel erheben sich aus den Wolken«) sind Wolken oder Nebelschwaden. In den Gedichten zu den zwei Gipfeln sind sie demnach auch das wichtigste Thema. Li Liufang 李流芳 (1575–1629) schreibt in seinem Kolophon zum Bild »Zwei Gipfel im sich lichtenden Nebel«, *Liangfeng bawu* 兩峰罷霧, ebenfalls ausführlich über die verschiedenen Arten von Nebel und betrachtet die Ansicht einerseits vom Su-Deich aus, erwähnt aber auch, dass sein Freund Zou Mengyang 鄒孟陽 (1575–1643) auf dem See ein Gedicht zur Ansicht schrieb.¹⁷¹ Li Liufang, als einer der »Neun Freunde der Malerei«, *Huazhong jiuyou* 畫中九友¹⁷² bekannt, war so von der Westsee-Landschaft fasziniert, dass er sich 1624 dort niederliess.¹⁷³ Bevor er aber ein eigenes Quartier bezog, wohnte er jeweils bei Zou Mengyang, der Lis Malerei sammelte und den Künstler unterstützte.¹⁷⁴ Das oben zitierte Kolophon ist folgendermassen betitelt: »Über das Album ›Liegend am Westsee reisen‹«, *ti Xihu woyou ce* 題西湖臥遊冊.¹⁷⁵ Dieser Ausdruck, der letztlich auf Zong Bing 宗炳 (375–443) zurückgeht, beschreibt eine metaphysische Erfahrung, wenn der Betrachter durch ein Bild sich in der dargestellten Landschaft bewegen kann; dies wird von Strassberg als

¹⁶⁹ 師名文喜, 唐肅宗時人也, 瘞骨于此. Es ist nicht eindeutig klar, ob es sich beim hier genannten Wenxi 文喜 um den Mönch Wuzhu Wenxi 無著文喜 handelt, der gemäss einer Song-zeitlichen Auflistung der wichtigsten Mönche aus Wulin (*Wulin Xihu gaoseng shilüe* 武林西湖高僧事略) eine Pagode in der Nähe des Lingyin-Klosters errichtet hat (師名文喜. 嘉禾語兒溪人. 姓朱氏. 開成年 (836–840) 間進具. (...) 建塔靈隱之西塢). (Vgl. Chinese Buddhist Electronic Text Association CBETA; <http://www.cbeta.org/>). Die Lebensdaten des Wenxi aus der oben genannten Quelle stimmen nicht mit Zhang Dais Angaben überein.

¹⁷⁰ Zhang Dai: j. 2 (南高山), 217.

¹⁷¹ Mei (1996): 63.

¹⁷² Dies findet bei einem Kolophon von Wu Weiye 吳偉業 (1609–1671) erstmals Erwähnung. Zu den »Neun Freunden« gehören: Dong Qichang 董其昌; Wang Shimin 王時敏 (1592–1680); Wang Jian 王監 (1598–1677); Cheng Jiasui 程嘉燧 (1565–1643); Yang Wencong 楊文聰 (1579–1645); Zhang Xuezheng 張學曾 (tätig ca. 1630–1650); Bian Wenyu 卞文瑜 (tätig ca. 1620–1670) und Shao Mi 邵彌 (tätig ca. 1620–1660). Vgl. Chu (1990): 46–47.

¹⁷³ Chu (1990): 35.

¹⁷⁴ Chu (1990): 74.

¹⁷⁵ Kolophon siehe Li Liufang: 1091–1102.

»recumbent traveling« bezeichnet.¹⁷⁶ Auch Yang Erzeng, der Compiler des *Hainei qiguan*, verwendete *woyou* als Teil seines Künstlernamens, indem er sich als »Liegend Reisenden daoistischen Mönch von Qiantang«, *Qiantang woyou daoren* 錢塘臥遊道人, betitelt.¹⁷⁷

Da Li Liufang im Kolophon zwei Optionen zur Betrachtung vorschlägt, nämlich am Fuss der Berge beim Su-Deich und auf dem See, muss angenommen werden, dass die Ansicht ursprünglich nicht auf einen bestimmten Ort konzipiert war, wie das auch beim »Herbstmond über dem glatten See« der Fall ist. Die örtliche Festlegung geht auch bei dieser Ansicht auf die Stele des Kangxi-Kaisers zurück. Da die Inseln auf dem See schon mit Ansichten konnotiert waren, liess er den Pavillon 1699 in der Nähe der Hongchu-Brücke auf dem Weg zum Lingyin-Kloster errichten.¹⁷⁸ In der Steleninschrift wird der Name der Ansicht leicht abgeändert; das bei früheren Texten von Zhu Mu und Wu Zimu gebräuliche *shuang* 雙 wird vom Kaiser durch *liang* 兩 ersetzt.

3.3.9. Abendglocken vom Nanping-Hügel

Die Abendglocken vom Nanping-Hügel sind in einer Hinsicht ungewöhnlich: Sie tauchen schon vor der Erwähnung der »Zehn Ansichten« als vier-Zeichen-Kombination in der Malerei auf. Zhang Zeduan 張擇端 (tätig im frühen 12. Jh.) soll gemäss dem Ming-zeitlichen Sammlungskatalog *Tianshui bingshan lu* 天水冰山錄 (kompiliert in der Jiajing-Periode 1522–1566) zwei Hängerollen gemalt haben, die Szenen vom Westsee zeigen: »Frühlingsdämmerung am Westsee«, *Xihu chunxiao tu* 西湖春曉圖 und »Abendglocke am Nanping-Hügel«, *Nanping wanzhong tu* 南屏晚鐘圖.¹⁷⁹ Zhang zog nach der Besetzung der Hauptstadt der Nördlichen Song-Dynastie durch die Jin nach Hangzhou und arbeitete dort als Maler. Zumindest für die Nanping-Ansicht scheint somit ein Vorbild aus der Malerei in das Set der Zehn Ansichten Eingang gefunden zu haben.

Der Titel der Ansicht ist ungenau, was die Glocken anbelangt. Aus dem Kontext der Gedichte geht aber hervor, dass es sich um die Glocke eines buddhistischen Tempels am Nanping-Berg handelt. Dieser Berg liegt zwischen dem südlichen Ende des Su-Deichs und der Leifeng-Pagode. Ursprünglich waren zwei Tempelanlagen am Nanping-Hügel beheimatet: der

¹⁷⁶ Strassberg (1994): 27.

¹⁷⁷ Wang (2003a): 194.

¹⁷⁸ Mei (1996): 63.

¹⁷⁹ Mei (1996): 71.

»Tempel der Reinen Barmherzigkeit«, *Jingcisi* 淨慈寺 und der »Tempel der Prosperierenden Lehre«, *Xingjiaosi* 興教寺.¹⁸⁰ Da beide Tempelanlagen über einen Glockenturm verfügt haben, ist nicht klar, auf welche Glocke sich das Bild von Zhang Zeduan bezieht.

Der Xingjiaosi wurde in der Nördlichen Song-Dynastie im Jahr 972 erbaut und war für die Tiantai-Schule eine wichtige Institution für die Verbreitung der Lehre. Das Erbauungsdatum des Jingci-Klosters liegt ebenfalls im 10. Jahrhundert, denn der Tempel wurde unter Qian Hongshu im Jahr 954, also zwölf Jahre vor dem »Tempel der Prosperierenden Lehre«, erbaut. Die ursprüngliche Bezeichnung der Anlage lautete »Tempel der Ewigen Helligkeit beim Huiji-Gipfel«, *Huiji yongmingyuan* 慧日永明院, wobei nicht eindeutig klar ist, ob der Berg Huiji für den Tempel namensgebend war oder umgekehrt. In der Nördlichen Song-Dynastie wurde der Name abgeändert, und der Tempel hiess bis 1149 »Tempel der Reinen Barmherzigkeit«. Ab der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts bürgerte sich dann die Spezifikation als Chan-Tempel ein: *Jingci chansi* 淨慈禪寺, »Chan-buddhistischer Tempel der Reinen Barmherzigkeit«.

Es scheint, als ob sich die Glocken des Jingci-Klosters als diejenigen etablieren konnten, die in der Ansicht gemeint sind. Im *Xihu zhi* werden der Klang der Glocke und die Lage des Tempels wie folgt beschrieben:

»Der Nanping-Hügel liegt hinter dem Jingci-Kloster, hinter dem Xingjiao-Tempel, gleich gegenüber dem Su-Deich. Wenn die Glocke angeschlagen wird, schwingen Berge und Täler mit. Die [Nachhall-] Zeit ist lang und erst dann stoppt der Klang. Der Berg scheint anzuschwellen, im Innern gibt es viele Leerräume, deswegen wird der Klang weit getragen, tritt in den Himmel ein und lässt die Menschen verstehen.«¹⁸¹

Der Glockenturm des Jingci-Klosters wird in den Annalen folgendermassen beschrieben:

»Der Glockenturm ist mehr als zehn zhang hoch und liegt westlich der Vajra-Halle. Wann er erbaut wurde, ist nicht überliefert. Die alte Glocke war klein, die

¹⁸⁰ Zhou Mi: j. 5, 328.

¹⁸¹ Li Wei: Bd. 4, j. 3, 182.

neue Bronzeglocke ist aber mehr als 20'000 jin schwer, und wenn man sie anschlägt, hört man ihren Klang noch von weit her.«¹⁸²

Wenn die Rivalität der zwei Tempelanlagen sich so manifestierte, dass der Klang der Glocken von beiden Anlagen beansprucht wurde, dann hat der »Tempel der Prosperierenden Lehre« mit dem Guss der Jingci-Glocke das Rennen verloren. Die neue Glocke im Jingcisi war, wenn man dem Eintrag in den Annalen Glauben schenken will, mit über zehn Tonnen Gewicht wohl dazu gemacht worden, der Ansicht zu entsprechen. Song Lian 宋濂 (1310–1381) betont dies in seinem Text »Inscription auf der neu gegossenen Glocke im Jingci-Tempel«, *Jingcisi xinzhuzhongming* 淨慈寺新鑄鐘銘:

*»Auf dem Nanping-Hügel liegt ein Tempel. Die neu gemachte, gigantische Glocke erschüttert das Firmament. Wenn sich ein Ton ausbreitet, ist das wie wenn Buddha erscheint. (...) Wenn sich der Tag breit macht, verwandelt sich Buddha und erscheint. (...) Wenn ich die Glocke anschlage, ist es, als werde die wunderbare [buddhistische] Lehre erklärt.«*¹⁸³

Neben der von Song Lian angesprochenen Wirkung des Glockenklangs lag eine weitere, profanere Funktion der Glocken in buddhistischen Anlagen darin, dass die Mönche morgens und abends zum Meditieren und Rezitieren der Sūtren zusammengerufen werden. Dies ist zumindest die Interpretation, auf die sich die Holzschnittkünstler des 16. und 17. Jh. stützten (Abb. 63 und 72). Und auch für die Bewohner Hangzhous dürften die Tempelglocken ein Hinweis auf den anbrechenden Tag, bzw. die anbrechende Nacht, gewesen sein. Wenn man das nötige Kleingeld nicht hatte, um die Torwächter der Stadt nach der Sperrstunden zum Öffnen des Tors zu bewegen, musste also dem Klang der Jingci-Glocken Beachtung geschenkt werden.

In einem Gedicht zur Abendglocke von Ling Yunhan 凌雲翰 (?–1372) wird die Anzahl der Schläge erwähnt: *»Erst nach 108 kann man aufhören, die Glocke zu schlagen.«*¹⁸⁴

Der Klang der Tempelglocke ertönt am Morgen und am Abend und die Glocke wird jeweils in drei Durchgängen à 18 Schlägen zum Tönen gebracht. So hört man morgens insgesamt 54 Schläge und am Abend dieselbe Anzahl.

¹⁸² Das *Jingcisi zhi* zitiert einen Eintrag aus den alten »Alten Annalen des Jingci-Klosters«, *Jingcisi jiuizhi*. Zit. n. Shi Diandong: j. 3, 157.

¹⁸³ Song Lian zit. n. Mei (1996): 74.

¹⁸⁴ Ling Yunhan zit. n. Mei (1996): 76.

Im Jahr 1705 brannte der Tempel samt Glockenturm nieder, und der Abt des Klosters bat den Kangxi-Kaiser auf der fünften Inspektionsreise (1707) um finanzielle Hilfe für den Wiederaufbau der Anlage.¹⁸⁵ Der Kaiser schickte daraufhin einen Beamten an den Westsee, der die Lage inspizieren sollte und dann Bericht ablegte:

»Die Abendglocke vom Nanping-Hügel ist zerstört, fehlt denn jetzt nicht eine Ansicht? Wenn der Tempel an diesem Ort wieder errichtet wird, erklingt auch der Ton der Glocke wieder.«¹⁸⁶

Der Tempel wurde daraufhin wieder erbaut und der Pavillon zur Ansicht, den der Kaiser 1699 gleich vor dem Haupttor des Tempels errichten liess (Abb. 81), wurde ebenfalls erneuert. Auch hier lässt sich bei der Wahl des Standorts des Pavillons nachvollziehen, dass der Kangxi-Kaiser letztlich derjenige war, der die Ansicht an einen spezifischen Ort gebunden hat.

3.3.10. Drei Pagoden und der gespiegelte Mond

Die historische Entwicklung der Ansicht der drei Pagoden im Westsee ist verworren und fast jede der Quellen findet eine andere Erklärung für den gespiegelten Mond. Ursprünglich wurden unter der Ägide Su Shis drei Pagoden (oder eigentlich mehr flaschenförmige Steintürme) erbaut. So wird im *Xihu zhi* die Eingabe eines Bittschreibens an die Regierung erwähnt (das Projekt von Su Shi, um den Westsee zu sanieren). Gemäss dieser Quelle hat:

»Dongpo sich des Westsees angenommen und keine Mühe gescheut, den See wieder herzustellen. Er errichtete drei Pagoden in der Mitte des Sees, die anzeigen sollten, dass innerhalb des abgesteckten Bereichs keine Wasserkastanien gesammelt werden dürfen. Früher gab es schon drei Steinpagoden, und die lokale Bevölkerung sagt, dass sie die Fundamente von Pagoden seien.«¹⁸⁷

¹⁸⁵ Vgl. Mei (1996): 77.

¹⁸⁶ *Jingcisi zhi* j. 2 zit. n. Shi Diandong: 157–58.

¹⁸⁷ Li Wei: Bd. 4, j. 3, 188.

Die Steintürme sind also zeitgleich mit dem Deich und als Teil des Westsee-Projektes entstanden. Das bedeutet, dass der erste, konkrete Verweis auf die obskuren Steinmonumente auf das Jahr 1089 oder 1090 fällt, als der Su-Deich angelegt wurde. In der Throneingabe schreibt Su aber folgendes:

»In den geöffneten Gebieten [den Gebieten des Westsees, die im Rahmen des schon angelaufenen Projekts von Wasserpflanzen befreit worden waren] sollten kleine Steintürme an drei bis fünf Orten errichtet werden, die zusammen eine Abgrenzung bilden.«¹⁸⁸

Su spricht hier also nicht nur von drei Grenzsteinen, sondern von drei bis fünf. Anhand der Informationen aus den historischen Quellen kann nicht mehr eruiert werden, ob zum Zeitpunkt der Eingabe des Bittschreibens die Steintürme schon errichtet waren oder noch nicht (zum Zeitpunkt der Eingabe des Projektes war ja schon die Hälfte des Su-Deichs fertig gestellt). Jedenfalls sind in den Karten aus der Südlichen Song-Dynastie offenbar jeweils nur drei Türme zu sehen (Abb. 10). Die Funktion der Gebietsabgrenzung war in der Nördlichen Song-Dynastie klar: Es durften keinerlei Wasserpflanzen angebaut oder geerntet werden. In einem Gedicht vom Ende der Südlichen Song-Dynastie bzw. vom Anfang der Yuan-Dynastie werden die Steintürme wie folgt erwähnt: »Der unsterbliche [Su Dong-] Po errichtet Türme auf dem glatten See.«¹⁸⁹

Alle Quellen sprechen also dafür, dass Su der Erste war, der die Türme anlegen liess, und folglich muss die Information im *Xihu zhi*, dass die lokale Bevölkerung schon früher von drei Pagoden oder Türmen spricht, apokryph sein.

Wenn man die Lage der drei Türme auf Karten der späten Ming- und frühen Qing-Dynastie rekonstruiert, fällt auf, dass das einbeschriebene Gebiet verschwindend klein ist (Abb. 4 und 11) und nicht der ursprünglichen Lage der Pagoden entspricht. Das *Xihu zhi* beruft sich hingegen auf Karten aus der Südlichen Song-Dynastie und erläutert die Lage der Türme wie folgt:

¹⁸⁸ Vgl. Mei (1996): 54.

¹⁸⁹ Mei (1996): 54.

»Links von der dritten Brücke [Wangshanqiao], von Süden her gesehen, ist eine Pagode. Links von der vierten Brücke [Yadiqiao] ist ebenfalls eine. Rechts von der fünften Brücke [Dongpuqiao] ist eine Pagode.«¹⁹⁰

Diese Beschreibung ist tatsächlich mit der Lage der Türme auf der ältesten erhaltenen Westsee-Karte aus der Südlichen Song-Dynastie (vgl. Abb. 10) kongruent. Die Türme liegen weit auseinander und beschreiben ein grosses Gebiet. Soweit das noch ersichtlich ist, wurden kleine Inseln aufgeschüttet, die dann dem Turm eine sichere Basis boten. Auf der Karte ist aber keine Insel eingezeichnet, und auch in der Handrolle aus dem Shanghai Museum (Abb. 94 und 95) fehlen Türme und Inseln auf dem See, ebenso wie im Westsee-Aufriss der Freer-Handrolle. Auf einer Karte aus der Mitte des 18. Jahrhunderts (Abb. 11) aus dem *Xihu zhizuan* (*Siku quanshu*-Ausgabe) ebenso wie auf den kaiserlichen Reisekarten befinden sich zwei Inseln und die drei Türme auf dem Westsee. Eine Insel, die ungefähr in der Mitte des Sees platziert ist, weist verschiedene Gebäude auf, von denen eines als »Pavillon im Herzen des Sees«, *Huxinting* 湖心亭, identifiziert werden kann. Zhang Dai liefert zu dieser Insel folgende aufschlussreiche Erklärung:

»Der Huxin-Pavillon, der früher als Huxin-Tempel bekannt war, ist eine der drei Pagoden in der Mitte des Sees.«¹⁹¹

Wenn die in den Karten eingezeichneten Inseln und Türme einigermaßen richtig platziert sind, macht Zhangs Erklärung Sinn: die nördlichste der drei Pagoden von Su Shi wurde aufgeschüttet und der Huxin-Pavillon darauf errichtet, den Zhang Dai bei einem Westsee-Besuch in der »kleinen Aufzeichnung über den Huxin-Pavillon«, *Huxinting xiaoji* 湖心亭小記, erwähnt.¹⁹²

Im Jahr 1631 existierten die ursprünglich von Su Shi platzierten Türmen oder Pagoden schon nicht mehr an ihrer ursprünglichen Stelle. Die Errichtung des Huxin-Pavillons soll nämlich

¹⁹⁰ Li Wei: Bd. 4, j. 3, 188.

¹⁹¹ Zhang Dai: j. 3, 267.

¹⁹² »Im zweiten Monat des fünften Jahres der Chongzhen-Periode [1631] fuhr ich an den Westsee. Es schneite drei Tage heftig. Es gab weder von Menschen noch Vögeln irgendeinen Laut auf dem See. An besagtem Tag überarbeitete ich ein Buch. Ich nahm ein kleines Boot. Mit einem Pelzmantel und kleinen Ofen fuhr ich alleine zum Huxin-Pavillon, um den Schnee zu betrachten. Der Nebel war dicht, Himmel und Wolken, Berge, Wasser, alles war weiss. (...) Als ich beim Pavillon ankam, sassen da schon zwei Leute auf einem Teppich im Gespräch vertieft. Ein Junge war gerade dabei, starken Schnaps zu kochen. Als er mich erblicke, war er erstaunt und freudig und sagte: Wie kann es sein, dass es auf dem See noch solche Menschen gibt?« Er zog mich mit sich, um gemeinsam zu trinken.« Zhang Dai: j. 3, 268. Siehe auch Wang (1997): 54. Der betreffende Text ist auch als Huxinting kanxue 湖心亭看雪 in Zhang Dais *Tao'an mengyi* 西湖夢尋 enthalten; Zhang Dai: j. 3, 73.

auf den Präfekten Sun Meng 孫孟 (Mitte 16. Jh.) zurückgehen, der im 31. Jahr der Jiajing-Ära (1552) den Pavillon auf dem Fundament der nördlichen Pagode von Su Shi erbaute.¹⁹³ Zu dieser Zeit waren die anderen beiden Pagoden schon im See versunken und nicht mehr sichtbar. Im Jahr 1609 wurde der Westsee abermals von Schlamm und Seegras befreit, und es wird erwähnt, dass ein »See inmitten des Sees«, *Huzhong zhi hu* 湖中之湖, erbaut wurde und der Ort den Namen »Fangsheng-Teich«, *Fangshengchi* 放生池, erhielt. Dies ist auch der Name, der sich ab dem 17. Jahrhundert auf den Karten findet. Im vierten Jahr der Tianxi-Periode (1020) wandelte Wang Qinruo 王欽若 (962–1025, als Präfekt 1019–1020) den Westsee in einen Fischteich um und verbot den Anwohnern, ihre Netze auszuwerfen. Das auf einer Stele geschriebene Verbot, das unter dem Magistrat Wang Sui 王隨 (973–1039) wirksam wurde, soll in der Nähe des Baoshi-Bergs gestanden haben.¹⁹⁴ Der Ausdruck »Leben befreien«, *fangsheng* 放生, bezieht sich auf ein buddhistisches Ritual, bei dem Fische freigelassen werden (um karmisch wirksames Verdienst anzuhäufen). Im *Wulin jiushi* wird erwähnt, dass Fische an Buddhas Geburtstag im Rahmen eines Fangsheng-Fests (im südlichen Seeteil) freigelassen wurden.¹⁹⁵

Yang Wanli 楊萬里 (17. Jh.)¹⁹⁶ soll dann in den Jahren 1611–1621 ausserhalb des Teiches drei steinerne Pagoden errichtet haben und sie wurden in der Folge als *santan* 三潭 bekannt.¹⁹⁷ Auf den Karten aus der Ming- und Qing-Zeit ist aber noch eine zweite Insel auf dem Westsee eingezeichnet, die so genannte *Xiao yingzhou* 小瀛洲, das »Kleine Paradies«. Yingzhou liegt vor der Leifeng-Pagode im südlichen Teil des Westsees. Diese Insel soll dabei durch die Ablagerung eines in den Westsee mündenden Flusses entstanden und daher natürlichen Ursprungs sein.¹⁹⁸ Auf dieser Insel, so führt Mei aus, soll in der Tianfu-Ära (936–942) ein Tempel erbaut worden sein, der »Wasserherz-Tempel«, *shuixinsi* 水心寺, hiess. Im Kapitel 79 der Xianchun-Lokalchronik von Lin'an wird dieser Tempel als »Wasserherz-Friedensbewahrungs-Tempel«, *Shuixin Baoningsi* 水心保寧寺, bezeichnet.¹⁹⁹ Es ist wahrscheinlich, dass der Huxin-Pavillon auf diesen Tempel Bezug nimmt.

¹⁹³ Mei (1996): 54.

¹⁹⁴ Zhang Dai: j. 3, 270 und zu Wang Qinruo: Shi E: j. 10, 186 und Zhu Mu: j. 1, 48.

¹⁹⁵ Zhou Mi: j. 10 (張約齋賞心樂事), 416 und Ebd. j. 3, 303. Ferner wird das Fest in Xihu laoren: 12–13 beschrieben. Für Qing-zeitliche Holzschnitte des Themas siehe Dai (2003): 31.

¹⁹⁶ Yang Wanli schreibt sich gleich wie der Dichter aus der Song-Zeit (Yang Wanli 楊萬里 1127–1206, 字 Tingxiu 廷秀), muss aber im 17. Jahrhundert gelebt haben.

¹⁹⁷ Mei (1996): 55.

¹⁹⁸ Mei (1996): 53. Morper argumentiert, dass diese Insel mit dem Seeaushub aufgeschüttet worden ist, nennt aber keine Quelle. Vgl. Morper (2004): 31.

¹⁹⁹ *Xianchun Lin'an zhi* zit. nach Mei (1996): 53.

Die Entwicklung der drei Pagoden ist mit den zitierten Quellen einigermaßen lückenlos nachvollziehbar: Su Shi baute die drei Türme um 1089, um ein Gebiet zu bezeichnen, in dem keine Wasserpflanzen angebaut werden durften. Im Verlaufe der Ming-Dynastie verschwanden zwei der Türme und nur der Nördlichste blieb stehen, so dass Sun Meng dort den Huxin-Pavillon (den Zhang Dai 1631 besuchte) erbaute. Der Pavillon ist wohl eine Rekonstruktion des in den vierziger Jahren des 10. Jahrhunderts errichteten Wasserherz-Tempels, der in der Südlichen Song-Dynastie mit dem Namen *Shuixin Baoningsi* belegt ist. Der Wasserherz-Tempel lag ursprünglich auf der natürlichen Insel *Xiao Yingzhou*. Der »See inmitten des Sees«, *Huzhong zhi hu*, könnte mit der ursprünglichen Lage der Insel Yingzhou korrelieren, jedenfalls liess Yang Wanli dort die drei Pagoden neu errichten, platzierte sie aber so nah beieinander, dass sie ihre ursprüngliche Funktion verloren und nur noch ein Monument in Gedenken an Su Shi darstellten.

Während die einzelnen Elemente der Ansicht »Drei Pagoden und der gespiegelte Mond« klar sind, so ist die eigentliche Bedeutung der Ansicht nach wie vor kryptisch.

Die nirgends erwähnte, aber m. E. nahe liegendste Erklärung ist die Folgende: die unter der Südlichen Song-Dynastie noch existierenden Steintürme von Su Shi markierten ein Gebiet, das frei von Wasserpflanzen war. Deswegen vermerkt der Dichter Yin Tinggao 尹廷高 (um 1290) auch, dass Su die Türme auf dem *glatten See* hat errichten lassen. Wenn der Mond sich nun innerhalb dieser freien Wasserfläche spiegelt, erscheint er besonders schön. Dies würde bedeuten, dass die Ansicht sehr ähnlich ist, wie die Ansicht mit dem Herbstmond über dem See. Diese Lesung des gespiegelten Mondes wird durch das Gedicht von Wang Wei 王洙 aus dem 13. Jahrhundert unterstützt:

*»Zu beiden Seiten der Leifeng-Pagode ankern seit gestern Nacht Boote,
die Seeoberfläche und der Himmel vereinigen sich so, wie der Spiegel in einer
Schminkdose das Licht reflektiert.«²⁰⁰*

Die beschriebene Seeoberfläche, die so ruhig ist, dass sie mit dem Himmel zu verschmelzen scheint, befindet sich beim Nanping-Hügel (bei der Leifeng-Pagode), wo ja der erste der drei Türme von Su Shi stand. Spätestens in den zwanziger Jahren des 17. Jahrhunderts entstanden

²⁰⁰ Vgl. Kapitel 6.5.

die drei Pagoden mit ihren charakteristischen Löchern in der Mitte. Am Mondfest (15. Tag des 8. Monats) werden dort kleine Lichter platziert und so die Ansicht bei den drei Pagoden mit dem sich gespiegelten Mond betrachtet.

3.4. Varianten der Westsee-Ansichten

Obwohl die Zehn Ansichten für das heutige Hangzhou die wichtigsten Sehenswürdigkeiten darstellen und in der heutigen Form auf den Kangxi- und Qianlong-Kaiser zurückgehen, so hat man trotzdem schon ab der Yuan-Dynastie begonnen, die bekannten Sehenswürdigkeiten um den Westsee anders aufzuteilen und zu gliedern.

Gemäss der Westsee-Chronik aus dem Jahr 1731 existierten ab dem 14. Jahrhundert unter der Mongolen-Herrschaft die »Zehn Ansichten von Qiantang«, *Qiantang shijing* 錢塘十景.²⁰¹

Von der Bezeichnung her kann Qiantang synonymisch zu Xihu gelesen werden, weil der Westsee auch unter der Bezeichnung Qiantang-See (*Qiantanghu* 錢塘湖) bekannt war. Die Zehn Ansichten von Qiantang scheinen aber in der Rezeption durch die Dichter und Maler eine weit weniger prominente Stellung gehabt zu haben, zumal sie nur vereinzelt im Korpus der Westsee-Literatur und Malerei auftauchen.

Die Ansichten weichen von der ursprünglichen Version ab, denn nur zwei Sehenswürdigkeiten stimmen mit den traditionell tradierten Ansichten überein:

- 1) »Nachtmond über dem Westsee« (*Xihu yeyue* 西湖夜月, entspr. dem Herbstmond über dem glatten See)
- 2) »Zwei Gipfel in weissen Wolken« (*Liangfeng baiyun* 兩峰白雲, entspr. zwei Gipfel durchdringen die Wolken)
- 3) »Herbstwelle am Zhe-Fluss« (*Zhejiang qiutao* 浙江秋濤)
- 4) »Stoppender Schneefall am Gu-Berg« (*Gushan jixue* 孤山霽雪)
- 5) »Morgensonne über dem Donghai-Meer« (*Donghai chaotun* 東海朝暉)
- 6) »Nachtmarkt am Nordpass« (*Beiguan yeshi* 北關夜市)
- 7) »Kiefern in den Wolken bei Jiuli« (*Jiuli yunsong* 九里雲松)

²⁰¹ Li Wei: Bd. 4, j. 3, 133.

- 8) »Weiden im Nebel bei den Sechs Brücken« (*Liuqiao yanliu* 六橋煙柳)
- 9) »Holzfällerlied beim Ling-Stein« (*Lingshi qiaoge* 靈石樵歌)
- 10) »Affenschreie bei der kalten Quelle« (*Lengquan yuanxiao* 冷泉猿嘯)²⁰²

Die Ansichten von Qiantang beziehen sich alle auf Orte am Westsee, wurden aber nicht durch kaiserliche Inschriften auf Stelen festgehalten und haben nie den Stellenwert der Zehn Ansichten erhalten. Im Index zum Kapitel 3 der Westsee-Chronik von Li Wei wird erwähnt, dass die Yuan-zeitlichen »Zehn Ansichten von Qiantang« in zwei Punkten mit den älteren Ansichten des Westsees übereinstimmen und deswegen werden nur Acht Ansichten von Qiantang aufgelistet.²⁰³

Auch der Maler Li Liufang weicht in seinen Zehn Ansichten vom tradierten Set ab, indem er die einzelnen Ansichten nach seinem Gutdünken aussucht und in Hängerrollen darstellt. Erstaunlich ist auch, dass nicht die traditionelle Bezeichnung jeder Ansicht mit einem Vier-Zeichen-Titel erfolgt, sondern dass die Bilder teilweise mit Titeln, die aus drei oder fünf Zeichen bestehen, überschrieben sind und so von der Song-zeitlichen Tradition der Ansichten mit vier Zeichen abweichen. Ferner ist die letzte der Ansichten sehr untypisch, zumal keine Stimmung oder eine ortsspezifische Eigenheit erwähnt wird:

- 1) »Frühlingserwarten bei der Duan-Brücke« (*Duanqiao chunwang* 斷橋春望)
- 2) »Bergtempel auf dem Nanping-Hügel« (*Nanping shansi* 南屏山寺)
- 3) »Mondmond über dem Gu-Berg« (*Gushan yeyue* 孤山夜月)
- 4) »Schleimkraut bei den drei Pagoden« (*Santan caichun* 三潭采蓴)²⁰⁴
- 5) »Bergpavillon beim Faxiang-Kloster« (*Faxiangsi shanting* 法相寺山亭)
- 6) »Abenddämmerung bei der Leifeng-Pagode« (*Leifeng mingse* 雷峰暝色)
- 7) »Mondfelsen bei Shengguo-Kloster« (*Shengguosi yueyan* 勝果寺月嚴)
- 8) »Frühlingsgrotte im Nebel« (*Yanxia chundong* 煙霞春洞)
- 9) »Zwei Gipfel im Nebel« (*Liangfeng bawu* 兩峰罷霧)
- 10) »Ziyang-Grotte« (*Ziyangdong* 紫陽洞)

²⁰² Ein Gedichtzyklus von Lang Ying 郎瑛 (1487–1566) mit dem Titel *Qiantang shiyong* 錢塘十詠 ist im *Qixiu leigao* 七修類稿 enthalten. Vgl. Lang Ying: j. 31, 46–48. Auch Gao Deyang verfasste einen Gedichtzyklus zu den Zehn Ansichten. Vgl. XHZLC: j. shang, 709–710.

²⁰³ Li Wei: Bd. 4, 133.

²⁰⁴ Lat. *Brasenia schreberi*; Schleimkraut oder auch Wasserschilb genannt.

In der Republikszeit war der Westsee in einem desolaten Zustand und die auf den Qianlong-Kaiser zurück gehenden Pavillons und Stelen zu den Zehn Ansichten des Westsees existierten teilweise nur noch fragmentarisch. Eine Reiseführer aus der 1. Hälfte des 20. Jahrhunderts propagiert deshalb die Einführung der »Erneuten Zehn Ansichten der Berge und des Sees«, *Gaiding hushan shijing* 改訂湖山十景, damit die Reisenden nicht mit alten Reiseführern in der Hand Orte suchen, die nicht mehr existieren.²⁰⁵ Die »Erneuten Ansichten« beinhalten folgende Sehenswürdigkeiten:

- 1) »Frühlingsdämmerung am Su-Deich« (*Sudi chunxiao* 蘇堤春曉)
- 2) »Herbstmond über dem glatten See« (*Pinghu qiuyue* 平湖秋月)
- 3) »Das Meer von Taoguang aus betrachten« (*Taoguang guanhai* 韜光觀海)
- 4) »Drei Pagoden und der sich reflektierende Mond« (*Santan yinyue* 三潭印月)
- 5) »Morgensonne beim Ge-Gipfel« (*Geling chaotun* 葛嶺朝暉)
- 6) »Buddhistischer Pfad nach Yunqi« (*Yunqi fanjing* 雲棲梵徑)
- 7) »Das Pferd beim Wu-Berg anhalten« (*Wushan lima* 吳山立馬)
- 8) »Beim Westlichen Flösschen das Schilf (im Wind) hören« (*Xixi tinglu* 西溪聽蘆)
- 9) »Bei der Blumenbank wunderbare Ansichten suchen« (*Huawu xunyou* 花塢尋幽)
- 10) »Beeindruckende Ansicht bei den Neun Bächen« (*Jiuxi shensheng* 九溪深勝)

Als letzte zu nennende Variation der Zehn Ansichten beschloss das für die Gärten und den Wald der Stadt Hangzhou zuständige Departement im Jahr 1985, die »Neuen Zehn Ansichten des Westsees«, *Xin Xihu shijing* 新西湖十景 (auch *Xihu xin shijing* 西湖新十景), einzuführen. Dieses Vorgehen erinnert an den Kangxi- und Qianlong-Kaiser, denn die Ansichten wurden von der Regierung geprägt und man sah darin sicherlich auch eine Methode, den Westsee-Tourismus an andere und teilweise entlegene Orte zu dirigieren.

Die »Neuen Ansichten« umfassen folgende Sehenswürdigkeiten:

- 1) »Pfade durch den Bambus nach Yunqi« (*Yunqi zhujing* 雲棲竹徑, Variation von Ansicht Nr. 6 der »Erneuten Ansichten«)

²⁰⁵ Vgl. Que (2000): 88.

- 2) »Zimtregen in Manlong« (*Manlong guiyu* 滿隴桂雨)
- 3) »Traumquelle bei Hupao« (*Hupao mengquan* 虎跑夢泉)
- 4) »Beim Drachenbrunnen Tee kosten« (*Longjing wenchā* 龍井問茶)
- 5) »Bäume im Nebel an den Neun Bächen« (*Jiuxi yanshu* 九溪煙樹)
- 6) »Himmel und Wind beim Wu-Berg« (*Wushan tianfeng* 吳山天風)
- 7) »Das Bergdorf Huanbi auf der Ruandong-Insel« (*Ruandong Huanbi* 阮墩環碧)
- 8) »Der Gelbe Drache spuckt grün« (*Huanglong tucui* 黃龍吐翠)
- 9) »Vorbeifliegende Wolken beim Yuhuang-Berg« (*Yuhuang feiyun* 玉皇飛雲)
- 10) »Vorbeiziegender Dunst beim Baoshi-Berg« (*Baoshi liuxia* 寶石流霞)

Die Stelen zu den neuen Ansichten wurden von zehn unterschiedlichen Schriftkünstlern gestaltet, was wiederum in der Tradition der beiden Qing-Kaiser steht. Die den Ansichten zugewiesenen Orte scheinen sich aber nicht im Kanon der Westsee-Sehenswürdigkeiten etabliert zu haben, zumal die historische Dimension fehlt und sie den Beigeschmack künstlich erzeugter Historizität aufweisen.

Während die obenstehenden Variationen alle Zehn Ansichten umfassen, wurde in weiteren Ansichts-Sets auch die Anzahl der Ansichten verändert. Die Sets von 8, 12, 16, 20, 24, 42, 48, 50, 66 und 100 Ansichten des Westsees haben aber im Prinzip die gleiche Funktion wie die Zehner-Sets: sie gliedern die Landschaft um den Westsee in einzelne Sehenswürdigkeiten.²⁰⁶

Ausdruck finden die wichtigsten Zahlenvariationen in folgenden Werken:

Bian Wenyu 卞文瑜 (akt. ca. 1611–71) stellt in seinem Album mit acht Ansichten des Westsees (vgl. Tab. 4) folgende Szenen dar: Gu-Berg, Lingyin-Kloster, Taoguang-Kloster, Jingci-Kloster, Residenz in den Wolken (entspricht wohl der Bergresidenz, die bei der Qianlong-Handrolle verzeichnet ist), Faxiang-Kloster, Grotte im Nebel und die Duan-Brücke. Auf dem letzten signierten Blatt (zur Duan-Brücke), schreibt Bian, dass er um 1629 diese acht Ansichten des Westsees gemalt habe.²⁰⁷ Ein weiteres Album mit demselben Titel soll ebenfalls aus dem Pinsel von Bian stammen und zeigt eine andere Auswahl der Acht Ansichten des Westsees.²⁰⁸

²⁰⁶ Zhong Yulong: 125.

²⁰⁷ Teilw. farbige Reproduktionen siehe Fong (1984): cat. 34, 396–402.

²⁰⁸ Que (2000): 89.

Eine der populärsten Geschichtssammlungen, die »Schönen Geschichten des Westsees«, *Xihu jiahua* 西湖佳話²⁰⁹, listet nicht mehr Ansichten, sondern 16 Sehenswürdigkeiten mit historischer Bedeutung (*ji* 跡) auf, so zum Beispiel die »Sehenswürdigkeit der Unsterblichen bei Ge-Gipfel«, *Geling xian ji* 葛嶺仙跡, oder die »Sehenswürdigkeit des Taus über Qiantang«, *Qiantang lu ji* 錢塘露跡.

Die »18 Ansichten des Westsees«, *Xihu shiba jing* 西湖十八景, sind im von Li Wei und anderen kompilierten *Xihu zhi* im zweiten Abschnitt zu den Sehenswürdigkeiten ausführlich diskutiert und illustriert.²¹⁰ Einige der Ansichten stammen aus anderen Variationen, aber da Li Wei unter dem Yongzheng- und Qianlong-Kaiser die Aufgabe hatte, die traditionellen Ansichten des Westsees zu etablieren, weist das 18er-Set keine Überschneidungen mit dem 10er-Set auf:

- 1) »Grossartige Aussicht beim Wu-Berg« (*Wushan daguan* 吳山大觀)
- 2) »Weitsicht von der Huxin-Insel« (*Huxin pingtiao* 湖心平眺)
- 3) »Frühlingsgesellschaft des Sees und der Berge« (*Hushan chunshe* 湖山春社)²¹¹
- 4) »Herbstwelle am Zhe-Fluss« (*Zhejiang qiutao* 浙江秋濤)
- 5) »Rückkehrende Kraniche im Pflaumenwald« (*Meilin guihe* 梅林歸鶴)
- 6) »Bei der Jadequelle Fische betrachten« (*Yuquan guanyu* 玉泉觀魚)
- 7) »Scheinender Regenbogen am Jadestreifen« (*Yudai qinghong* 玉帶晴虹)
- 8) »Windpavillon bei Baoshi-Berg« (*Baoshi fengting* 寶石風亭)
- 9) »Pilgermarkt bei den Tianzhu-Klöstern« (*Tianzhu xiangshi* 天竺香市)²¹²
- 10) »Buddhistischer Pfad nach Yunqi« (*Yunqi fanjing* 雲棲梵徑)
- 11) »Qin-Laute beim Bananenstein« (*Jiaoshi mingqin* 蕉石鳴琴)
- 12) »Affenschreie bei der kalten Quelle« (*Lengquan yuanxiao* 冷泉猿嘯)
- 13) »Wind im Wald und Kiefern in den Wellen« (*Fenglin songtao* 風林松濤)
- 14) »Holzfällerlied beim Ling-Stein« (*Lingshi qiaoge* 靈石樵歌)
- 15) »Morgensonne beim Ge-Gipfel« (*Geling chaotun* 葛嶺朝暉)

²⁰⁹ Diese Anthologie wurde von Mo Langzi 墨浪子 um 1677 kompiliert

²¹⁰ Li Wei: Bd. 4, j. 3, 245–247 und 262–335.

²¹¹ Diese Ansicht ist eine Anlehnung an die Frühlingsgesellschaft des Westsees.

²¹² Räucherwerkmarkt.

16) »Kiefern im Nebel bei Jiuli« (*Jiuli yunsong* 九里雲松)

17) »Das Meer von Taoguang aus betrachten« (*Taoguang guanhai* 韜光觀海)

18) »Tieffarbene Pflaumenblüten beim westlichen Bach« (*Xixi shenmei* 西溪深梅)

Weitere Variationen finden sich in einem Kolophon von Li Liufang (das erwähnte *ti Xihu woyou ce* 題西湖臥遊冊 mit 22 Ansichten) und dem Album mit 40 Ansichten des Westsees von Dong Bangda (ein Set von 10+8+8+14 Ansichten). Obwohl der Qianlong-Kaiser die Süd-Song-zeitlichen *Xihu shijing* präferierte und ihnen durch seine Besuche am meisten Berühmtheit einbrachte, so sind im *Nanxun shengdian* trotzdem auch 42 Ansichten des Westsees verzeichnet.²¹³

Die grosse Anzahl an Varianten in den Ansichts-Zyklen zum Westsee hat verschiedene Gründe. Weil verschiedene der Zehn Ansichten aus der Südlichen Song-Dynastie nicht mehr existierten, verknüpfte man andere Lokaltäten mit einer Ansicht. So ist auffällig, dass die Ansicht bei Qu Yuan und Huagang solange in den Ansichts-Variationen nicht mehr auftaucht, bis sie vom Kangxi-Kaiser wieder benutzt wird. Ein weiterer Grund für Abweichungen vom standardisierten Ansichts-Set besteht sicherlich auch darin, dass Künstler wie Li Liufang sich die Freiheit nahmen, eine ganz persönliche Betrachtungsweise des Westsees einzubringen. Der letzte Grund für die Erweiterung und Veränderung der Zehn Ansichten des Westsees liegt nicht zuletzt in tourismustechnischen Überlegungen. Durch die sorgfältige Auswahl von Orten konnte ein Set von Ansichten die Reisepraxis verändern. Diese Veränderung sollte aber nicht überschätzt werden, da den ursprünglichen Zehn Ansichten des Westsees immer die grösste Bedeutung zugewiesen wurde. Literaten, die sich an den Westsee begaben wie etwa Gao Lian und Zhang Dai praktizierten einen elitären Tourismus, da sie durch den Besuch der Ansichten zu Randstunden propagierten und gleichzeitig kritisierten, dass die meisten der Anwohner und Reisenden die Sehenswürdigkeiten sowieso zum falschen Zeitpunkt besuchten.

²¹³ Que (2000): 91.

3.5. Permutationen der Ansichten

Die Reihenfolge der Nennung der Zehn Ansichten erscheint auf den ersten Blick zufällig zu sein. Trotzdem möchte ich an dieser Stelle die Reihenfolge chronologisch auflisten. Aus der Song-Zeit können dabei vier Quellen zitiert werden (Tabelle A):

Tabelle A: Reihenfolge der Ansichten in Song-zeitlichen Quellen (vgl. Tab. 3 im Anhang)

Quelle	蘇提 春曉	柳浪 聞鶯	花港 觀魚	麴院 風荷	兩峰 插雲	雷峰 夕照	三潭 印月	平湖 秋月	南屏 曉鐘	斷橋 殘雪
1) 湖十景圖冊	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
2) 方輿勝覽	2	8	7	6	10	4	9	1	5	3
3) 詠西湖十景	1	6	7	4	10	3	9	5	8	2
4) 夢梁錄	1	5	6	2	8	7	10	3	9	4

Die Reihenfolge der Ansichten im Album von Ye Xiaoyan (1) ist nur bedingt aussagekräftig, da ungewiss ist, ob die Reihenfolge im Zuge einer Neumontierung verändert worden ist. In dem Gedichtzyklus von Wang Wei (*yong Xihu shijing* 詠西湖十景) sowie Zhu Mus und Wu Zimus Texten kommt deutlich zum Ausdruck, dass es während der Südlichen Song-Dynastie keine geregelte Reihenfolge der Zehn Ansichten gab. Dies hat auch damit zu tun, dass sich keine einheitliche Reisepraxis etabliert hatte. In den Gedichten von Wang Wei (vgl. Kapitel 6.) wird an einigen Stellen beschrieben, dass sich keine Menschen bei den Ansichten befanden, was zumindest ein Hinweis darauf ist, dass die Ansichten noch keine Kanonisierung erfahren hatten. Einzig die Frühlingsdämmerung am Su-Deich scheint schon in der Frühzeit der Ansichten die Erste in der Reihenfolge gewesen zu sein.

In den wichtigsten fünf Quellen aus der Ming-Dynastie (Tabelle B) scheint sich analog zur Südlichen Song-Dynastie keine geregelte Reihenfolge etabliert zu haben. Dies bedeutet nicht, dass die Ansichten keine wichtige Funktion innerhalb der Reisepraxis hatten, verweist aber auf einen individuellen Tourismus, wie ihn Zhang Dai und Gao Lian pflegten.

Tabelle B: Reihenfolge der Ansichten in Ming-zeitlichen Quellen (vgl. Tab. 3 im Anhang)

Quelle	蘇提 春曉	柳浪 聞鶯	花港 觀魚	麴院 風荷	兩峰 插雲	雷峰 夕照	三潭 印月	平湖 秋月	南屏 曉鐘	斷橋 殘雪
1) 西湖十景 (田汝成)	1	2	3	6	4	9	5	7	8	10
2) 西湖夢綠	5	7	10	6	1	8	2	9	4	3
3) 西湖志類 鈔	6	3	2	4	7	5	8	6	9	10
4) 西湖夢尋	5	7	10	6	1	8	2	9	4	3
5) 海內奇觀	1	3	2	4	7	5	8	6	9	10

Während der Qing-Dynastie zeichnet sich ab, dass die Reihenfolge der Ansichten homogener wird. Dies hat mit dem offiziellen Charakter zu tun, der den Ansichten durch die kaiserlichen Südreisen verliehen wurden. Das unter der Aufsicht von Li Wei kompilierte *Xihu zhi*, sowie die Gedichte des Qianlong-Kaisers sind dabei für den grössten Teil der Ansichten ausschlaggebend. Bei den folgenden Ansichten (Tabelle C) ist die Reihenfolge in den verschiedenen Quellen eindeutig:

1. Su-Deich; 2. Pirole; 7. Leifeng-Pagode; 8. Drei Pagoden; 9. Nanping; 10. Duan-Brücke.

Tabelle C: Reihenfolge der Ansichten in Qing-zeitlichen Quellen (vgl. Tab. 3 im Anhang)

Quelle	蘇提 春曉	柳浪 聞鶯	花港 觀魚	麴院 風荷	兩峰 插雲	雷峰 夕照	三潭 印月	平湖 秋月	南屏 曉鐘	斷橋 殘雪
西湖志	1	3	4	5	2	9	8	6	7	10
折江通志	1	3	4	5	2	9	8	6	7	10
西湖志纂	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
西湖十景(乾 隆)	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
湖山便覽	2	8	7	6	10	4	9	1	5	3
嘉慶重修一 統志	2	8	7	6	10	4	9	1	5	3
清江引	1	3	2	4	5	8	7	6	9	10
西湖十景圖 冊	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
正續會圖西 湖楹聯	1	3	4	5	2	9	8	6	7	10
說杭州	2	1	10	3	9	7	5	4	8	6
杭州府志	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10

Wie bereits aus der Analyse der kaiserlichen Handrollen hervorgegangen ist, hatten selbst die Kaiser keine geregelte Reihenfolge, die Ansichten zu besuchen. Auch fehlen in den

Reiseführern konkrete Hinweise darauf, dass eine allfällige Reihenfolge eine direkte Auswirkung auf die Reisepraxis hatte, aber zumindest scheint die Nennung der Ansichten ab der Qing-Zeit standardisierter gewesen zu sein.

3.6. Zusammenfassung

Der Versuch, die Zehn Ansichten in ihrer historischen und geographischen Dimension zu erfassen, hat zu folgenden Erkenntnissen und geführt:

1) Die meisten der Ansichten beziehen sich auf einen bestimmten Bereich im oder am Westsee. Dabei werden in einzelnen der *Xihu shijing* Gebiete beschrieben, die sich über eine grössere Fläche erstrecken, wie beispielsweise in der Ansicht des »Herbstmondes über dem See« oder die »Frühlingsdämmerung am Su-Deich«. Bei diesen Ansichten steht es dem Betrachter frei, von wo aus er die Szenerie betrachten möchte, und die Tatsache, dass in den Texten der Song- und Ming-Dynastie kanonisierte Betrachtungsweisen fehlen, zeigt, dass die Ansichten zwar ortsspezifisch, aber nicht ortsgebunden waren. Im Vergleich dazu sind die Xiao- und Xiang-Ansichten bezüglich ihrer Ortsgebundenheit viel vager. Ausnahmen bilden die Quyu- und Huagang-Ansicht, da die darin beschriebene Tätigkeit (Fische anschauen bzw. den Lotos im Wind riechen) bedingen, dass sich der Betrachter vor Ort befindet.

2) Die Ansichten sind mit einer bestimmten Tätigkeit verbunden, die sich wie folgt klassifizieren lässt: Hauptsächlich visueller Eindruck; *Duanqiao canxue*, *Huagang guanyu*, *Leifeng xizhao*, *Liangfeng chayun*, *Pinghu qiuyue*, *Santan yinyue*, *Sudi chunxiao*. Auditiver Sinn: *Nanping wanzhong*, *Liulang wenyin*. Olfaktorisch: *Quyu fenghe*. Obschon viele Sinneswahrnehmungen in den Titeln impliziert sind, spielen sie bei der Diskussion der Ansichten keine Rolle.

3) Einige der Orte, auf die sich die Ansichten beziehen, verfielen nach dem Sturz der Südlichen Song-Dynastie und wurden erst in der frühen Qing-Dynastie wieder aufgebaut (vgl. Taf. 2). Quyu und Huagang wurden vollständig zerstört, und dennoch wurden die mit diesen Örtlichkeiten verknüpften Ansichten weiter tradiert. Auch die Leifeng-Pagode, die

eines der prominentesten Bauwerke am Westsee war, verwilderte langsam, blieb aber der Gegenstand von zahlreichen Gedichten und Bildern.

4) Die Ansichten wurden auf der zweiten Inspektionsreise des Kangxi-Kaisers um 1699 an einen bestimmten Ort gebunden (s. Tafel 3). Xuanye schrieb für jede der Ansichten den Titel in vier Zeichen auf eine Stele und liess zum Schutz der Stele einen Pavillon errichten. Damit wurde gewissermassen definiert, von wo aus die Ansicht am besten zu geniessen war. Die Namen der Ansichten blieben hingegen bis auf wenige Ausnahmen unverändert. Der Kangxi-Kaiser kanonisierte in einem gewissen Sinn die Betrachtungsweise der Ansichten.

5) Die Ansichten weisen eine starke jahreszeitliche Konnotation auf, die im Titel impliziert wird. Im Frühling wird der Su-Deich bestaunt, im Sommer die Lotosbrise in Quyuanyuan genossen, im Herbst der Mond auf dem glatten See betrachtet und im Spätwinter der liegen gebliebene Schnee auf der Duan-Brücke besucht. Die anderen Ansichten beziehen sich stärker auf eine Tageszeit, oder sind bezüglich Jahreszeit und Tageszeit als neutral einzustufen. Die Glocken vom Nanping-Hügel sind eine typische Abendszene, ebenso wie die Leifeng-Pagode bei Sonnenuntergang. Der Mond, der sich bei den drei Pagoden spiegelt, kann nur in der Nacht betrachtet werden. Die Unterteilung, welche Bereiche des Westsees zu welcher Jahreszeit besucht werden sollten, findet den wohl deutlichsten Ausdruck in Gao Lians Genussanleitung aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts. Gao gliedert seine Aufzeichnung nach Frühling, Sommer, Herbst und Winter und er war als ganzjähriger Bewohner Hangzhous sicherlich sehr vertraut mit dem optimalen Zeitpunkt, um einen bestimmten Ort aufzusuchen. Auch Yuan Hongdao gliedert den Besuch Hangzhous nach der Uhrzeit. In der »Abendreise zu den sechs Brücken, um den Mond zu betrachten«, *Wanyou liuqiao daiyue ji* 晚遊六橋待月記 (dat. 1597), führt er folgendes aus:

»Aber die Leute von Hangzhou besuchen den See nur während den Stunden Wu, Wei und Shen [11–17 Uhr]. Aber eigentlich ist die Reflektion des Grüns auf dem Wasser und die wunderbaren Farbe des Dunsts in den Bergen am Schönsten wenn die Sonne aufgeht und kurz bevor sie untergeht. (...) Diese Freuden sind dem

Mönch und den Reisenden vorbehalten, Wie könnte man dies einfachen Leuten erklären?»²¹⁴

6) Weitere Klassifikationsmuster der *Xihu shijing* werden in einem modernen Reisebuch zu Hangzhou vorgeschlagen: Etwas von Nahe betrachten (*Huagang guanyu*), etwas aus der Ferne betrachten (*Liangfeng chayun*), etwas in der Nähe hören (*Liulang wenying*), etwas aus der Ferne hören (*Nanping wanzhong*), etwas bei Tageslicht betrachten (*Leifeng xizhao*) und etwas in der Nacht betrachten (*Santan yinyue*). Diese Klassifikation ist jedoch ein modernes Konstrukt, da in der Südlichen Song-Dynastie und in der Ming-Zeit keine bestimmte Reisepraxis mit den Zehn Ansichten verbunden war.

²¹⁴ Yuan Hongdao B: Bd. 1, j. 10, 425–426 und Yuan Hongdao A: (記二): 1065–1066. Englische Übersetzung siehe Strassberg (1994): 311–312.

4. Der Westsee in der Malerei und im Holzschnitt

In Kapitel 3.2 sind bereits die nur noch in textlichen Quellen verbürgten Beispiele für Westsee-Ansichten aus der Malerei aufgelistet worden. Im folgenden Kapitel werden die *Xihu shijing*-Malerei und Xylographien zu den Ansichten genauer betrachtet. Dazu werden wichtige Informationen zu diesen Serien einleitend zusammengetragen und im Folgenden die visuellen Umsetzungen der Zehn Ansichten nach den Titeln geordnet abgehandelt. Im Unterkapitel 4.2 werden weitere Westsee-relevante Albumblätter, Hängerrollen, Handrollen und Kartenmaterial vorgestellt und in das Konzept der topographischen Malerei eingebettet.

4.1. Die *Xihu shijing* in Malerei und Holzschnitt

Malerei

Die Malerei, die den Westsee oder die Stadt Hangzhou als Gegenstand hat, ist breit gefächert. In Tabelle 4 sind die Werke zusammengetragen die in den wichtigsten Malerei-Katalogen erwähnt werden.²¹⁵ Eine weniger ausführliche Auflistung der Westsee-Malerei findet sich auch bei Huang Guangnan.²¹⁶ Insgesamt sind sieben mehr oder weniger vollständige Sets der Zehn Ansichten erhalten geblieben. Sporadisch werden Bilder zu einzelnen Ansichten erwähnt, aber da die Künstler meist relativ unbekannt sind, kann nicht mehr eruiert werden, ob sie in einen Zyklus von Zehn Ansichten gehörten oder nur eine Auswahl aus dem Set darstellen. Als Beispiele seien hier Werke von folgenden Künstlern genannt: Lan Ying 藍瑛 (1585– ca. 1660; Duan-Brücke und zwei Gipfel, zusätzlich zum vollständigen Zyklus), Shi Wenjin 施文錦 (Qing-Dynastie, Leifeng-Pagode), Yu Ling 俞齡 (um 1823; drei Pagoden) und Zhang Cai 章采 (um 1678; Nanping-Hügel). Die mehr oder weniger vollständig erhaltenen Zyklen stammen von den folgenden Malern: Ye Xiaoyan (Album, Taibei), Lan Ying (Hängerrollen, Yangzhou), Lan Shen (Album, Taibei), Zhai Min (Album, Tianjin); Zhu Lunhan (Album, Beijing), Dong Bangda (Hängerrollen [acht von zehn erhalten], Taibei) und

²¹⁵ Es sind dies im einzelnen: Illustrated Catalogue of Painting and Calligraphy from the National Palace Museum (vgl. Gugong shuhua tulu 1–4), Illustrated Catalogue of Selected Works of Ancient Chinese Painting and Calligraphy (vgl. Illustrated Catalogue 1–24), Comprehensive Illustrated Catalogue of Chinese Paintings (vgl. Comprehensive Illustrated Catalogue 1(1–5)) und dessen Fortsetzung Comprehensive Illustrated Catalogue of Chinese Paintings: Second Series (vgl. Comprehensive Illustrated Catalogue 2 (1–4)).

²¹⁶ Vgl. Huang (1983).

Dong Gao (Album, Aufbewahrungsort unbekannt). Im Folgenden werden fünf der Westsee-Serien genauer untersucht:

1) Die zehn Albumblätter, die sich im National Palace Museum in Taipei befinden, werden traditionellerweise Ye Xiaoyan 葉肖嚴 (tätig 1253–58) zugeschrieben. Die Blätter tragen teilweise eine Aufschrift (beispielsweise Abb. 39, linker Bildrand), welche die zwei Zeichen *Xiaoyan* 肖嚴 enthält. Die Ansichten auf den Albumblättern sind in kursiver Schrift identifiziert. Sie stammen aus dem Pinsel des Qianlong-Kaisers und sind auf das Jahr 1773 datierbar.²¹⁷ Cahill vermutet, dass das Set in der frühen Ming-Zeit entstanden ist. Stilistisch stehen die Albumblätter in der Ma-Xia-Tradition und können einen Eindruck vermitteln, wie die Ansichts-Zyklen von Ma Yuan und Ma Lin ausgesehen haben müssen.

2) Lan Yings 藍瑛 (1585– ca. 1660) Zyklus stammt aus der späten Ming-Zeit und ist ein vollständiges Set von zehn Hängerrollen (wobei eine Handrolle m.E. nicht in den Westsee-Zyklus passt). Lan wuchs in Zhejiang auf und war als Vertreter der Zhe-Schule ein professioneller Künstler.²¹⁸ Auch von seinem Enkel Lan Shen 藍深 (um 1674) ist ein Album mit den Zehn Ansichten des Westsees erhalten geblieben

3) Zhai Min 齊民 ist ein relativ unbekannter Maler, der aus Hangzhou stammte.²¹⁹ Seine Ansichten sind auf das Jahr 1663 datiert und legen somit Zeugnis über den Westsee ab, bevor die Landschaft während der kaiserlichen Inspektionsreisen verändert wurde.

4) Zhu Lunhan 朱倫瀚 (1680–1760) wurde als Nachkomme der kaiserlichen Ming-Familie in Licheng (Shandong) geboren und machte sich als Fingerbilder einen Namen. Sein Onkel Gao Qipei 高其佩 (1660–1734), der ebenfalls für seine Fingermalerei bekannt war, unterwies ihn in der Malerei.²²⁰ Zhus Set von Westsee-Ansichten ist ein Beispiel für diese »Fingermalerei«, *zhihuà* 指畫. Jede der Ansichten ist mit einem Gedicht versehen, das links vom Blatt montiert ist. Die Kombination von Ansicht und Gedicht spiegelt wiederum die enge Verbindung von Dichtung und Malerei, die den Westsee-Ansichten anhaftet.

5) Dong Bangda 董邦達 (1699–1769) stammte aus Fuyang in der Nähe von Hangzhou. Obwohl er eher in ärmlichen Verhältnissen aufwuchs, legte er 1733 die höchsten kaiserlichen Prüfungen ab und wurde unter dem Qianlong-Kaiser zum obersten Chef des Riten-

²¹⁷ Gugong shuhua lu (3): 11–12.

²¹⁸ Cahill (1982b): 181.

²¹⁹ Renming cidian: 1301.

²²⁰ Sirén (1956): 7, 312.

Ausschusses. Dong wurde von Qianlong verehrt und wirkte unter anderem an den drei Katalogen der kaiserlichen Sammlung mit.²²¹ Dadurch hatte Dong Zugang zu der Sammlung und fertigte oft Kopien nach älteren Meistern an (so beispielsweise die erwähnte Xiao- und Xiang-Handrolle nach Ma Yuan). Dong wurde als einer der »drei grossen Dongs« gehandelt (neben Dong Yuan 董源, ca. 934–962 und Dong Qichang 董其昌, 1555–1636). Stilistisch war Dong in der Tradition der Südlichen Song-Dynastie verhaftet, die ihren Einfluss durch die Zhe-Schule (mit dem Begründer Dai Jin 戴進 1388–1462) vor allem bei Künstlern aus Hangzhou lange aufrechterhalten konnte. Dong bezeichnete sich selbst als »inoffiziellen Historiker des Westsees«, *Xihu waishi* 西湖外史, und hat den grössten Teil seines Lebens als professioneller Künstler in Hangzhou verbracht, aber sich auf ausgedehnten Reisen auch von den Meistern aus Suzhou inspirieren lassen. Das Set von Hängerollen zu den Westsee-Ansichten war im Besitz des Qianlong-Kaisers, der auf jeder Rolle ein Gedicht schrieb. Es handelt sich dabei um dieselben Gedichte, die auf der Rückseite der Kangxi-Stelen eingraviert und in Kapitel 6. übersetzt sind. Die Handrollen sind auf das Jahr 1746 datiert und mit der folgenden Signatur versehen: »Vom Untertan Dong Bangda ehrerbietig gemalt«, *chen Dong Bangda gong hui* 臣董邦達恭繪.

Xylographien

Neben den zahlreichen Karten der Stadt Hangzhou und des Westsees, die im Rahmen von Lokalchroniken und Reiseführern hergestellt wurden, sind die Zehn Ansichten des Westsees als Buchillustrationen ab dem 16. Jahrhundert sehr beliebt gewesen. Hangzhou war neben Suzhou ein wichtiges Zentrum für die Produktion von Holzschnitten. Die Kunst des Holzschnittes erlebte während der Ming-Dynastie ihren Höhenpunkt. So soll das früheste erhaltene Set von Westsee-Ansichten auch polychrom produziert worden sein.²²² Mit grosser Sicherheit wurde vor dem Ende des 16. Jahrhunderts kein Holzschnitt-Set der Ansichten produziert, weil jegliche Hinweise darauf fehlen.

1) In der Chronik »Klassifizierte Notizen zum Westsee«, *Xihu zhi leichao* 西湖志類鈔, die von Yu Sichong 余思冲 um 1579 publiziert wurde, war ein vollständiges, monochromes Set

²²¹ Barnhart (1994): 228.

²²² Brook erwähnt, dass Anfang des 17. Jahrhunderts erste polychrome Xylographien unter Verwendung mehrerer Druckplatten angefertigt wurden. Brook (2005): 127. Die *Xihu shijing* sollen unter anderem in *Hainei qiguan*- und *Xihu youlan zhi*-Ausgaben teilweisen farbig gewesen sein.

von den Zehn Westsee-Ansichten enthalten. Die Illustrationen sind als Diptychen konzipiert und jede der Ansichten ist mit einer Aufschrift identifiziert. Die Entstehung des frühesten Holzschnitt-Zyklus fällt in die Regierungszeit des Wanli-Kaisers und vor dem Hintergrund der florierenden Buchmarktes (in Hangzhou besonders Reiseführer und Routenbeschreibungen, von denen auch viele Schwarzmarkt-Kopien im Umlauf waren) lässt es sich nachvollziehen, dass illustrierte Bücher eine breites Kundensegment ansprachen. Die Bebilderung entsprach einem Wunsch der Klientel, oder wie Eugene Wang es ausdrückt; »spiced things up.«²²³ Auf den Westsee bezogen erstaunt das Auftauchen der Ansichten vielleicht auf den ersten Blick, aber die Wiederaufbauprojekte (Sun Long und andere vgl. Kapitel 5.1.) am Ende des 16. Jahrhunderts zeigen, dass der Westsee eine erneute Blüte erlebte.

2) Der zweite wichtige Zyklus entstand nur kurz nach der 1579er-Serie im Jahr 1609. Die ebenfalls monochromen aber nur einseitigen Holzschnitte waren im Rahmen des von Yang Erzeng 楊爾曾 publizierten Werks »Wunderbare Orte im Reich«, *Hainei qiguan* 海內奇觀, vom Maler Chen Yiguan 陳一貫 angefertigt und dann auf Druckblöcke übertragen worden.²²⁴

Die Holzschnitte wurden dabei von einem Gedicht begleitet auf einer Doppelseite abgedruckt.

3) Der dritte Zyklus stammt aus der frühen Qing-Dynastie und wurde während der Yongzheng-Ära (1723–35) hergestellt. Die monochromen, zweiteiligen Holzschnitte, die stark linear gestaltet sind, werden durch am rechten oberen Bildrand angebrachte Kartuschen einzeln identifiziert und fallen bezüglich der Entstehungszeit zwischen die Südreisen des Kangxi- und des Qianlong-Kaisers. Dieser Zyklus ist in der zweiten Ausgabe von Li Wei »Chronik des Westsees«, *Xihu zhi* 西湖志 (1735) enthalten und bei Li Yimang reproduziert.

4) Der vierte Zyklus von Holzschnitten kann auf das Jahr 1731 datiert werden (erste *Xihu zhi*-Ausgabe), ist also vier Jahre älter als die Holzschnitte in der zweiten Ausgabe.

Vier weitere, hier nicht zu besprechende Zyklen waren in folgenden Publikationen enthalten: Tian Ruchengs *Xihu youlan zhi* (Ausgabe von 1594), *Xihu zhizuan* 西湖志纂 (1751) von Shen Deqian 沈德潛 (1673-1769), Wang Yuanqis *Nanxun shengdian* 南巡盛典 (1766) und im *Hushan Bianlan* (1765).²²⁵

²²³ Wang (2003a): 186.

²²⁴ Vgl. Wang (2003b): Fig. 11.8, 507.

²²⁵ Die Holzschnitte sind in der von mir verwendeten Quelle nicht enthalten, sind aber in *Xihu wenxian jicheng* Bd. 8 (Qingdai shizhi xihu wenxian zhuanji; 598–607) reproduziert.

4.1.1. Frühlingsdämmerung am Su-Deich

Der Su-Deich (Abb. 48) wird im Albumblatt von Ye nur durch eine Holzbrücke angedeutet. Die Komposition ist dabei auf die linke untere Ecke ausgerichtet. Die leicht anlavierten Felsen in Mittel- und Hintergrund sind teilweise mit Bewuchs versehen, der durch Tuschepunkte angedeutet wird. Felspartien, vor allem diejenigen im Vordergrund, sind in einem satten Tuschetön gehalten und weisen eine charakteristische Strukturzeichnung mit Texturstrichen auf. Ein Gelehrter auf einem Felsvorsprung bittet einen Gast mit einladender Geste, die Brücke zu überqueren. Ein Diener mit einer Wölbbrettzither begleitet die zwei Westsee-Besucher. Bezüglich der Identifikation der Szene liefert der Künstler nicht viele visuelle Informationen. Der Bereich hinter der Brücke taucht schnell in tief liegenden Nebel ab, und die Brücke kann nicht eindeutig identifiziert werden. Höchstwahrscheinlich handelt es sich um eine der ersten Brücken am südlichen Seeufer. Auch vom Su-Deich ist bis auf die Brücke und die Weiden nicht viel zu erkennen. Lan Yings Hängerolle zum Su-Deich ist in einem relativ schlechten Erhaltungszustand (Abb. 37). Im Vordergrund ist eine steinerne Brücke zu erkennen, die als landschaftliches Element für die Identifikation des Su-Deichs dient. Lans Tiefenraumkonzeption basiert hauptsächlich auf abnehmender Tuscheintensität in der Raumtiefe. Der steil aufragende Berg am rechten Bildrand kann nicht eindeutig identifiziert werden, ist aber am ehesten der nördliche oder südliche Gipfel. Weiden charakterisieren den Deich im Vordergrund, und gegen hinten zeichnet sich ein mehrstöckiges Gebäude ab, welches sich am westlichen Westseeufer befindet. In Zhais Albumblatt ist der Su-Deich (Abb. 49), der den unteren Bildraum einnimmt, eindeutig zu erkennen. Eine durch den Bildrand angeschnittene, hoch gebogene Steinbrücke unterbricht den Deich im rechten Abschnitt. Weiden, die in sehr unterschiedlichen Tuschetönen gehalten sind, säumen den *Sudi*. Ein Reiter bewegt sich auf dem Deich, begleitet von einem Diener. Dies wird sowohl in der Malerei als auch im Holzschnitt ein klassisches Motiv, um die Frühlingsdämmerung am Su-Deich zu visualisieren. Am linken Bildrand ist das südliche Ende des Westsees zu erkennen, wo vereinzelte Dächer zwischen Bäumen und Nebel auftauchen. Rechts davon zieht eine in Formation fliegende Vogelschar davon. Der Hügel im rechten Bildrand kann als Gu-Berg identifiziert werden. Die dicht platzierten architektonischen Strukturen verweisen möglicherweise auf den Shengyin-Tempel. Die räumliche Anordnung von Deich und Gu-Berg macht keinen Sinn, denn der Su-Deich beginnt erst hinter dem Berg, wenn man die

Xiling-Brücke 西泠橋 bereits überquert hat. Rechts türmt sich ein durch feuchte, waagrecht gelagerte Tuschelinien definiertes Gebirge auf, auf dem eine Pagode und einige Bauten stehen. Der Berg kann als südlicher Gipfel identifiziert werden, da die anderen Gipfel keine solchen prominenten Pagoden aufwiesen. Zhu Lunhan zeigt ebenfalls den südlichen Teil des Su-Deichs (Abb. 20) in einer leichten Aufsicht. Im Gegensatz zu den vorherigen Beispielen befindet sich der Betrachter aber unmittelbar vor dem Deich. Im Hintergrund sind keine Berge zu sehen, sondern das seichte Westufer. Unter den Weiden in der linken unteren Ecke ist ein Boot platziert. Das Gebäude, das sich hinter der Brücke befindet, ist wohl dasselbe, das in der Freer-Handrolle dargestellt ist. Demzufolge könnte es sich um die erste oder zweite Su-Brücke am südlichen Seeufer handeln. Dong Bangdas Hängerolle zum Su-Deich (Abb. 19) ist eine vertikale Komposition, in der sich landschaftliche Elemente und lang gestreckte Nebelbänke abwechseln. Im Vordergrund ist die Insel inmitten des Sees zu sehen, auf der mehrere Gebäude situiert sind. Der Huxin-Pavillon befindet sich östlich des Su-Deichs und steht auf acht Pflöcken im Wasser. Die Westsee-Landschaft ist menschenleer. In der Mitte ist eine der steinernen Brücken des Su-Deichs zu sehen, die an der höchsten Stelle Aufsätze aus Stein aufweist. Links davon ist ein im Grundriss oktogonaler Pavillon dargestellt, der sich bei einer Häusergruppe befindet. Weiden säumen den ganzen Su-Deich, der Richtung Süden sehr schmal und überwachsen erscheint. Der Hintergrund verschwindet fast vollständig im Nebel und nur ein hoher Berg ragt aus der Dunstdecke hervor. Auf der Spitze des Bergs sind Reste einer Pagode oder eines Hauses zu erkennen.

Bei der Ansicht »Frühlingsdämmerung am Su-Deich« fällt auf, dass alle Künstler als Standpunkt einen Bereich im See wählen, von wo aus die Brücken und Deichabschnitte in westlicher Richtung betrachtet werden. Die Identifikation des Bildthemas basiert dabei mit der Ausnahme von Dongs Hängerolle ausschliesslich auf den Su-Brücken und einzelnen Deichabschnitten. Die Stimmung der Frühlingsdämmerung wird in keinem Bild explizit umgesetzt, ausser man möchte die Vögel in Zhais Albumblatt und die nebeldurchzogene Landschaft als Spezifikum für den Frühling betrachten.

Die früheste Umsetzung des Bildthemas im Holzschnitt (Abb. 76) zeigt im linken Blatt eine durch den Bildrand angeschnittene offene Halle. Eine Person (wahrscheinlich eine Frau wie in Beispielen aus der Malerei) lehnt sich über das Geländer und betrachtet die Szenerie. Links hinter der Person befindet sich innerhalb des Raumes ein Tisch mit einer Schale und weiteren Utensilien. Der Vordergrund wird durch den Su-Deich gekennzeichnet, der sich über beide

Blätter erstreckt. Am linken Bildrand ist eine der gebogenen Su-Brücken zu erkennen, unter der sich Wasserstrudel abzeichnen. Ein Reiter, dem ininigem Abstand ein Diener zu Fuss folgt, nähert sich der Brücke. Eine sich über beide Bildteile des Diptychons ausbreitende Weide mit Blättern deutet den Frühling an. Ferner flattern in der linken Bildhälfte zwei Vögel durch die Luft und darüber ist eine Sonne zu erkennen. Der rechte Bildteil wird durch einlinig umrissene und unten im Nebel verschwindende Berge gestaltet. Das Blatt aus dem *Hainei qiguan* ist formal sehr ähnlich gestaltet (Abb. 67). Die ganze Szene wird aber stark verdichtet abgebildet. Die Elemente sind grösstenteils identisch (Konstruktion des Gebäudes, Reiter, Su-Deich). Zwei Damen befinden sich im Gebäude und blicken nach draussen. Eine von Ihnen hat den männlichen Gast erblickt und der spontane Ausbruch frühlingshafter Gefühle wird durch ihre beiden erhobenen Arme verdeutlicht. Die zwei Blätter aus der Chronik des Westsees (Abb. 86) fallen durch ihre stark graphisch geprägte Linienführung auf. Der See ist durch wellenförmige und parallel geführte Linien gekennzeichnet. Der Deich ist in den Mittelgrund gerückt und am rechten Ende ist eine Brücke mit aufgesetztem Dach zu sehen. Die Gebäude und Brücken sind durch Beschriftungen zu identifizieren. Bei der Brücke handelt es sich um die Wangshan-Brücke (die dritte Brücke am Su-Deich von Süden aus betrachtet). Auf dem linken Blatt ist die kaiserliche Bibliothek (*Yushulou* 御書樓)²²⁶ zu sehen. Drei Boote befinden sich auf dem Westsee, aber Personen sind weit weniger wichtig als in den narrativeren Darstellungen im *Xihu zhi leichao* und *Hainei qiguan*. Ein kleiner Reiter ist am linken Rand des Su-Deichs zu sehen, ebenso wie eine noch kleinere Figur, die mit einem Stab in der Hand auf die Ankunft des Gastes wartet. Da die Westsee-Chronik vom Yongzheng-Kaiser in Auftrag gegeben wurde, sind auch die Stelenpavillons dargestellt und beschriftet (*Yubeiting* 御碑亭; »Pavillon der kaiserlichen Stele«). Auch in den Holzschnitten zu den Zehn Ansichten, die im *Nanxun shengdian* enthalten sind, werden die Pavillons mit einer Aufschrift näher identifiziert.²²⁷ Der Holzschnitt aus der Erstausgabe des *Xihu zhi* ist vom Aufbau her identisch mit dem vier Jahre jüngeren Zyklus, aber die Linienführung ist nicht so stark graphisch-linear wie in der späteren Ausgabe. Auffallend ist ferner, dass die spätere Serie von der leichten Vogelperspektive abweicht und näher an die Bauwerke heranzoomt. Auch in dieser Serie sind die wichtigen Bauwerke und Berge mit Beschriftungen versehen. Im Diptychon zum Su-Deich (Abb. 96) lassen sich alle Elemente erkennen, die in der zweiten Serie übernommen wurden: Bibliothek, Reiter, Brücke und Dächer am Seeufer.

²²⁶ Diese Bezeichnung leitet sich von dem ab der Song-Dynastie gebräuchlichen Terminus *Yushu ge* 御書閣 ab. Vgl. Brook (2005): 102.

²²⁷ Beispielsweise in der Leifeng-Ansicht. Vgl. Wang (2003a): Fig. 15.

4.1.2. Schneereste auf der Duan-Brücke

Yes Albumblatt (Abb. 39) zeigt die Südseite des Gu-Bergs, welche dicht mit Kiefern bewachsen ist. Im rechten Mittelgrund wird der Bai-Deich gezeigt, der in einem leichten Tuscheton laviert ist. Eigentlich sollte in diesem Bildteil die Duan-Brücke zu sehen sein. Man kann nicht annehmen, dass die Albumblätter stark beschnitten sind, und so erstaunt die Abwesenheit der Brücke. Die auf die linke untere Ecke konzentrierte Komposition weist im Hintergrund ein Bergmassiv auf. Die Kiefern sind im oberen Bereich leicht ausgespart und könnten einen Hinweis darauf geben, dass tatsächlich Restschnee auf ihnen liegt. Lans Hängerolle (Abb. 30) ist bezüglich des Titels der Ansicht viel spezifischer. Im Vordergrund erscheint die gebogene Steinbrücke, auf welcher sich eine Person befindet. Der Bai-Deich, der links davon einsetzt und das Ufer mit dem Gu-Berg verbindet, ist überwachsen. Im Mittelgrund ist eine Tempelanlage zu erkennen, welche die grosse Buddha-Figur beherbergt (*Dafosi*). Hinter dem Tempel türmt sich der Baoshi-Berg auf, der durch die fünfstöckige Baoshu-Pagode bekrönt wird. Die Pagode wurde im Gegensatz zur Leifeng-Pagode im Jahr 1594 unter dem Wanli-Kaiser renoviert und muss Lan Ying in dieser Form bekannt gewesen sein. Die im Vergleich zu den anderen Hängerollen sehr blass lavierten Felsen sprechen dafür, dass der Künstler Schnee andeuten wollte. Auch die Brücke ist in einem sehr hellen Ton gehalten. Zhais Umsetzung der Ansicht zur Duan-Brücke aus dem Jahr 1663 ist wohl die realitätstreueste Darstellung (Abb. 50). Die Brücke ist unauffällig in der unteren rechten Bildecke platziert. Zwei Personen bewegen sich auf dem vereinfacht dargestellten Bai-Deich. In der Mitte des Deichs sind zwei grosse Ausflugsboote zu erkennen. Am Ende des Bai-Deichs kurz vor dem Gu-Berg steht eine grosse Aussichtsplattform, welche teilweise auf Stützen in den See hinaus gebaut ist. Auf der Plattform befindet sich eine offene Halle, die durch den Kangxi- und Qianlong-Kaiser später als Pavillon zur Betrachtung des »Herbstmondes über dem glatten See« benutzt wurde. Einige nicht genauer identifizierbare Gebäude stehen auf dem Gu-Berg zwischen den Kiefern. Am rechten Bildrand ist eine weitere Brücke zu erkennen, die den Berg wieder mit dem Ufer verbindet. Es handelt sich hierbei um die Xiling-Brücke. Der Hintergrund des Gu-Berges ist durch Nebel gekennzeichnet und in der linken Bildecke erscheint eine weitere offene Konstruktion auf einer Insel (*Huxinting*). In Zhus Albumblatt ist die Duan-Brücke sehr detailliert dargestellt (Abb. 21). Ein auf vier Stützen stehender Pavillon ist in der Mitte der stark gebogenen

Steinbrücke platziert. Das Doppeldach mit nach oben geschwungenen Firstenden wird von einem ovalen Aufsatz beschlossen. Es ist nicht klar, wann auf der Duan-Brücke Pavillons installiert wurden. Auf den sechs Brücken des Su-Deichs standen um 1526 gemäss Ming-zeitlichen Karten solche Konstruktionen, die in der Folgezeit wieder verfielen. In der frühen Qing-Dynastie wurden wieder Pavillons errichtet, und es ist gut möglich, dass der Aufsatz auf der Duan-Brücke ebenfalls im Rahmen eines kaiserlichen Projektes (unter Li Wei) entstanden ist. Im Hintergrund ist der Baoshi-Berg zu erkennen, auf dem der Tempel des grossen Buddhas steht. Dongs Hängerolle (Abb. 12) zeigt ungefähr den gleichen Abschnitt des Bai-Deichs wie Zhus Albumblatt. Auch hier steht auf der Duan-Brücke ein Pavillon. Rechts davon ist ein weiteres Gebäude, das eindeutig identifiziert werden kann: es handelt sich um den Pavillon, in dem sich die Stele des Kangxi-Kaisers mit der Bezeichnung der Ansicht befindet. Im Vordergrund liegen zwei Fischerboote und ein Fischer hat seine Rute ausgelegt. Bis auf diese zwei Figuren ist die Landschaft menschenleer. Hinter der Duan-Brücke, die ebenfalls keine Spuren von Schneeresten zeigt, ist das nördlichste Ufer des Westsees zu sehen, an dem weitere Gebäude stehen. Im Hintergrund türmt sich der Baoshi-Berg faltenartig auf. Links vom höchsten Gipfel ist die Baoshu-Pagode zu erkennen, welche über dem Westsee thront.

Die Holschnitte aus dem *Xihu zhi leichao* und *Hainei qiguan* sind wiederum sehr ähnlich aufgebaut (Abb. 59 und 69). Im Vordergrund ist jeweils ein Reiter mit einem Bediensteten zu sehen, der einen Ast mit blühenden Knospen trägt. Die Blüten verweisen auf den nahenden Frühling bzw. den Restschnee im Spätwinter. Die Duan-Brücke ist in beiden Darstellungen nur angeschnitten abgebildet und von lieengebliebenem Schnee fehlt jede Spur. Im Hintergrund ist eine Gruppierung von Gebäuden auf dem Gu-Berg dargestellt. An einem der Gebäude ist ein Wimpel an einer langen Stange befestigt. Hierbei könnte es sich, ähnlich wie während der Südlichen Song-Dynastie, um die Kennzeichnung einer offiziellen Trinkstätte handeln. Der Reiter ist in beiden Blättern in einen dicken Mantel eingehüllt (in Abb. 59 mit Pelzkragen) und trägt eine Kopfbedeckung. Im Diptychon aus der Yongzheng-Zeit (Abb. 78) wird der Bai-Deich vom Panorama des nördlichen Westseeufers hinterfangen. Die fünfstöckige Baoshu-Pagode und der Tempel des grossen Buddhas sind dabei eindeutig zu identifizieren. Der Pavillon zur Ansicht liegt östlich der Duan-Brücke und im Vordergrund ziehen sich zickzackförmige Linien über den See. Dies soll wohl andeuten, dass der See in der Uferregion gefroren ist. Ein Reiter bewegt sich in Richtung Gu-Berg. Der Holzschnitt aus der Erstausgabe der Westsee-Chronik (1731) ist wiederum sehr ähnlich (Abb. 88), wobei die

leichte Vogelperspektive und die sanftere Linienführung dazu beitragen, dass die Hauptmerkmale der Ansicht besser zu Geltung kommen. So ist das Ufer viel weiter entfernt und löst den Bai-Deich und die Duan-Brücke im Vordergrund optisch stärker aus dem Bild. In beiden Holzschnitten lassen sich ein Reiter und ein Reisig-Sammler erkennen, wobei in der früheren Ausgabe der Stelen-Pavillon nicht abgebildet ist, vier Jahre später aber auftaucht.

4.1.3. Sonnenuntergang bei der Leifeng-Pagode

Die fünfstöckige Leifeng-Pagode ist bei Yes Albumblatt auf die linke Seite gerückt (Abb. 41) und wird von knorrigen Kiefern eingerahmt. Der »Sonnenuntergangs-Hügel« auf dem die Pagode steht, ist grösstenteils laviert; die typischen Texturstriche fehlen. Links von der Pagode sind einige Dächer mit Aufsätzen an den Giebeln zu sehen. Dabei muss es sich um die Gebäude des Jingci-Tempels handeln. Lan Yings Leifeng-Pagode (Abb. 32) entstand im 17. Jahrhundert und zeigt deutlich den Schaden, den die Piraten ab Mitte der Jiajing-Ära (1540er bis 60er Jahre) angerichtet haben: Die Pagode, deren Fundament im Nebel verschwindet, ist stark von Unkraut bewachsen. Die Komposition zeigt den Sonnenuntergangs-Hügel nicht, vielmehr befindet sich der Betrachter in der Nähe der südwestlichen Stadtmauer und erblickt die Pagode im Westen. Im Mittelgrund ist eine Umwallung mit einem Tor zu erkennen, aber das dazugehörige Gebäude kann nicht eindeutig identifiziert werden. Auch Zhai nimmt denselben Standpunkt ein (Abb. 57), aber weil er querformatig arbeitet, wird auch der Xizhao-Hügel gezeigt. Der »alte Mönch« wird in einem guten Erhaltungszustand wiedergegeben, was anachronistisch ist, denn die Pagode müsste noch viel stärker zerfallen sein als in der Darstellung von Lan Ying. Im Vordergrund ist ein Fischerboot zu erkennen, und hinter der Pagode sind zwei Gebäude des Jingci-Klosters dargestellt. Zhus Leifeng-Pagode (Abb. 22) versinkt wie Lans Pagode im Nebel, der vom rechten Bildrand über den Su-Deich und die Berge streicht. Die Pagode, die eigentlich direkt am See stehen sollte, ist ein wenig zurückversetzt, und dafür ist das Hauptgebäude des Jingci-Tempels sehr prominent auf einem Hügel platziert. Dies entspricht nicht den wirklichen Gegebenheiten, da das Jingci-Kloster hinter der Pagode liegen sollte und keinen direkten Seeanstoss hat. (Von Dong Bangda ist keine Hängerolle zu dieser Ansicht erhalten).

In *Xihu zhi leichao* (Abb. 77) ist die von Unkraut überwachsene Pagode auf dem Sonnenuntergangs-Hügel an den linken Bildrand des rechten Blatts gedrängt. Ein überdachtes Ausflugsboot mit einem Bootsführer, der das Boot im seichten Seewasser mit einer Stange fortbewegt, transportiert zwei Besucher zu der Pagode. Im Hintergrund ist am rechten Bildrand die Sonne zu sehen, die bald im Westen untergeht. Auf dem linken Blatt sind zwei sitzende, kahlköpfige Mönche am Seeufer abgebildet, die in Richtung der Pagode blicken. Zwischen den Bäumen auf der linken Seite ist ein Gebäude einer Tempelanlage (wahrscheinlich der Jingci-Tempel) zu erkennen. Im Blatt aus dem *Hainei qiguan* (Abb. 68) sind die Personen in der Landschaft vergrößert dargestellt. Die Komposition weicht stark von der *Xihu zhi leichao*-Vorlage ab. Drei Gelehrte stehen vor der Pagode, vor der drei Dächer zwischen Nadelbäumen erscheinen. Zwei Bedienstete bereiten hinter der Gelehrtengruppe etwas vor (Räucherwerk?). Auf der gegenüberliegenden Seite herrscht reger Betrieb; fünf Personen warten auf ein Boot, um den Westsee zu überqueren. Einer der Reisenden hat die Hand erhoben und ruft weitere Leute herbei. Die untergehende Sonne erscheint zwischen Dunstschwaden im Hintergrund. In der von Li Wei herausgegebenen Publikation (Abb. 87) nimmt der See den Vordergrund grossflächig ein. Am Fuss des Sonnenuntergangs-Hügels stehen einige einfach gebaute Gebäude. Rechts von der Pagode stehen zwei Pavillons, von denen je einer als kaiserliche Bibliothek und Ansichtspavillon identifiziert ist. Im linken Blatt ist ferner der Nanping-Hügel beschriftet. Die Leifeng-Pagode weist sechs Stockwerke auf, eine ungewöhnliche (da gerade) Anzahl für ein buddhistisches Bauwerk. Die zwei Blätter aus der 1731er-Ausgabe (Abb. 97) zeigen weder die Bibliothek noch den Pavillon zur Stele. Der steil aufragende Hügel wird ebenfalls nicht gezeigt.

4.1.4. Lotos im Wind bei Quyuan

Yes Quyuan-Ansicht ist in der typischen Unbestimmtheit der akademischen Malerei der Südlichen Song-Dynastie gehalten (Abb. 46). Lediglich zwei Dächer sind von der Brauerei zu sehen; die Flagge, die Quyuan eindeutig identifizieren würde, fehlt. Ein Boot ist am Ufer festgemacht und der linke Bildteil zeigt den im Nebel verschwindenden Westsee. Ein wichtiger Indikator für die Ansicht sind die Lotosblätter, die im Bereich des Bootes angedeutet sind. Die Komposition ist für einmal nicht in die linke, sondern in die rechte Ecke gedrängt. Die Brauerei in Lans Bild (Abb. 35) könnte sich etwa an derselben Stelle befinden.

Lan muss sich dabei zwingend auf seine Vorstellungskraft, textliche Grundlagen oder ältere Vorbilder gestützt haben, da die Brauerei ab dem Ende der Song-Dynastie (gemäss dem Gedicht von Wang Wei schon um 1250, vgl. Kapitel 6.) nicht mehr existiert hat. Im Vordergrund ist eine Landzunge (Teil des Su-Deichs ?) zu sehen. Unter den Bäumen befindet sich ein Boot, in dem Leute zu sehen sind. Im Mittelgrund am rechten Bildrand liegt die Quyuan-Brauerei, welche durch eine offen konstruierte Galerie gekennzeichnet ist. Entlang dieser Galerie finden sich wie in Yes Darstellung kleine Lotosblätter. Hinter der Brauerei auf der linken Seite sind weitere Häuser zu erkennen, an denen ein Flüsschen vorbei fliesst. Dabei muss es sich um den Goldsand-Bergbach handeln, der in Tian Ruchengs *Xihu youlan zhi* beschrieben wird.²²⁸ Es ist daher sehr wahrscheinlich, dass sich Lan auf textliche Quellen zur Darstellung von »Lotos im Wind bei Quyuan« gestützt hat. Zhai Mins Brauerei befindet sich am Westufer des Sees (Abb. 51). Die Hügelpartien sind mit Hanffaser-ähnlichen Strichen dargestellt und erinnern an Bilder von Dong Yuan und Juran. Auch Zhai lokalisiert die Brauerei an ähnlicher Stelle wie Lan. Bei der dargestellten Brücke auf dem Su-Deich im Vordergrund dürfte es sich um die Dongpu-Brücke handeln, die über den (nicht abgebildeten) Xiaoxin-Deich mit dem Ufer verbunden war. Dieser Deich war ein beliebter Weg für Reisende, welche den Lingyinsi und die Tianzhu-Klöster besuchen wollten. In Zhais Albumblatt fliesst der Goldsand-Bergbach direkt unter der Brauerei durch. Zwei Personen befinden sich in der offenen Galerie und betrachten die Lotosblätter, die in der Bachmündung wachsen. Ein schmaler Fusspfad mit einer kleinen Brücke führt zur Brauerei. Links von Quyuan sind zwei weitere Personen zu erkennen, die es sich unter den Bäumen gemütlich gemacht haben. Ein Ausflugsboot mit einem Bootsführer und drei Gästen bewegt sich auf die Brauerei zu. Auch in Zhus Albumblatt ist der Standpunkt des Betrachters ähnlich (Abb. 23). Mehrere Gebäude befinden sich am Bergfuss, und vor der Anlage liegt ein ausgedehnter Teich mit Lotosblüten. Zhu müsste eigentlich den neuen Standort der Ansicht (am nördlichen Ende des Su-Deichs) gekannt haben, denn die Ansicht wurde vom Kangxi-Kaiser um 1699 verlegt bzw. neu gestaltet. Die Qualität der Reproduktion reicht leider nicht aus, um zu erkennen, ob links von den Gebäuden der Su-Deich wegführt. Wenn dies der Fall ist, wäre Zhu der erste Maler, der die Ansicht am »neuen« Ort abgebildet hat. Dong, der seinen Hängerollen-Zyklus im kaiserlichen Auftrag malte, hat Quyuan am neuen Standort abgebildet (Abb. 17). Links ist die erste Brücke auf dem Su-Deich im Norden sehr prominent abgebildet und dahinter erstreckt sich eine Anlage, die mindestens dreissig Häuser umfasst. Obwohl Zhu

²²⁸ Tian Rucheng A: j. 10, 108.

und Dongs Darstellung zeitlich nicht sehr weit auseinander liegen dürften, sind unterschiedliche Gebäude abgebildet. Einzig die grosse Halle, die direkt auf den Lotosteich blickt, weist in beiden Bildern eine grosse Ähnlichkeit auf. Die Landschaft ist – ganz typisch für die Westsee-Serie von Dong – menschenleer.

Quyuan zeigt sich im Diptychon im *Xihu zhi leichao* (Abb. 74) als eine Anlage, die am Westsee liegt und von vielen Lotosblüten umgeben ist. Auf der rechten Bildhälfte ist ein Abschnitt einer gebogenen Umfassungsmauer zu sehen. Der Rest des Blattes wird von einem Lotosteich eingenommen. Ein Junge, der seine Hosen abgelegt hat, steht bis zu den Oberschenkeln im Wasser und hält den Stängel eines grossen Lotosblattes, welches aus dem Wasser ragt. Er blickt auf seinen Meister, der mit entblösstem Oberkörper auf dem linken Blatt in einem Gebäude auf der Veranda sitzt und einen Fächer in der Hand hält. Das Gebäude steht auf insgesamt vier Stelzen im Wasser. Auf dem Tisch im Inneren steht eine Tasse und ein gebundenes Buch. Die Bildelemente im *Hainei qiguan* (Abb. 65) sind weitgehend identisch, nur der Junge im Teich wird nicht gezeigt. Der Gelehrte, der sich mit einem Rundfächer frische Luft zufächert, hat den Bauch ebenfalls teilweise entblösst, was ein Hinweis auf die hohe Temperatur ist (die Ansicht wird ja traditionellerweise mit dem Sommer in Verbindung gebracht). Im Holzschnitt aus der Yongzheng-Ära (Abb. 83) ist Quyuan viel nüchterner dargestellt. Stark vereinfachte Lotosblüten bedecken den Bereich des Sees vor der ehemaligen Brauerei. Der Stelenpavillon befindet sich auf dem linken Blatt. Im rechten Vordergrund ist eine teilweise angeschnittene Brücke zu sehen, die wohl zum Su-Deich führt. Der Hof der ehemaligen Brauerei ist leer. Die frühere Ausgabe (Abb. 93) zeigt ebenfalls Lotosblätter im Westsee. In der linken unteren Ecke ist zusätzlich eine kleine von Weiden bewachsene Landzunge zu sehen.

4.1.5. Herbstmond über dem glatten See

In Yes Herbstmond-Ansicht wird der Grundstein für die folgenden Darstellungen gelegt (Abb. 45): in der rechten oberen Ecke ist der grossflächig und gleichmässig lavierte Himmel an einer Stelle kreisrund ausgespart, um den Mond zu zeigen. Ein gewaltiger Felsen ragt in den Bildgrund hinein und im Mittelgrund ist eine erstaunlich differenziert dargestellte, längliche Anlage zu sehen. Der gesamte Bau scheint auf Stelzen zu stehen und wird von

überhängendem Bambus eingerahmt. Auf dem See herrscht im Vergleich zu den anderen Albumblättern dieser Serie geradezu rege Betriebsamkeit: zwei Boote stehen nahe beieinander und geben Aufschluss darüber, wie der Herbstmond über dem See betrachtet wurde. Das Gebäude kann nicht genauer identifiziert werden, und somit könnte sich die Szene irgendwo am Westsee abspielen. Die Ansicht zur Herbstmond-Betrachtung von Lan Ying ist zwar in den Katalogen verzeichnet, aber das tradierte Bild gehört eindeutig nicht in den Zyklus, obwohl es das gleiche Format hat wie die anderen und mit einem an den Rand gedrängten hohen Berg ähnlich aufgebaut ist. In den Werken, in denen das Bild publiziert ist, bleibt jeweils der rechte Bildrand beschnitten, so dass nicht mehr rekonstruiert werden kann, was auf dem Bild gezeigt wird. Zhai Mins Mondansicht (Abb. 56) weist ebenfalls eine ausgesparte und zusätzlich mit einer feinen Tuschelinie umrandete Mondscheibe auf. Ein Ausflugsboot mit einigen Gästen macht in der Mitte des Sees halt. Es fehlen landschaftliche Elemente, die erlauben würden, die Szene am Westsee eindeutig zu verorten. Der dichte Nebel, der vor allem im linken Bildteil eingefügt ist, spielt auf die Herbststimmung an. Zhu (Abb. 24) setzt die Szene ebenso generell um, wie die anderen Künstler, aber er wird dem Titel der Ansicht gerecht, indem er nicht nur den Mond am Himmel, sondern auch dessen Reflektion im Wasser zeigt. Ein kleines Mietboot ohne Dach nähert sich der gespiegelten Mondscheibe. Im Hintergrund sind einige Gebäude zu erkennen. Eine Ausnahme bildet die Szene aus dem Pinsel von Dong (Abb. 16), denn der Deich kann als Bai-Deich identifiziert werden. Die ganze Szene ist wie durch Milchglas betrachtet abgebildet, sämtliche Konturen verschwimmen und der herbstlichen Stimmung wird so entsprochen. Die Mondscheibe befindet sich rechts oberhalb der Spitze der Baoshu-Pagode. Der Bai-Deich kann nur stellenweise erblickt werden, und in Richtung Duan-Brücke versinkt er völlig im Nebel. Der Maler zeigt die Szene nicht so, wie sie sich vom offiziellen, kaiserlichen Pavillon aus offenbaren würde, vielmehr wird der Pavillon ein Teil der dargestellten Ansicht. Die säuberlich konstruierte und mit einem abgerundeten Walmdach versehene Halle hat eine vorgelagerte Terrasse. Auf dem See sind zwei ebenso verschwommene Boote zu sehen, die wohl Gäste mit sich führen.

Der Mond definiert die zwei Blätter aus der frühesten Darstellung in Holzschnitten (Abb. 73). Über einem schilfbewachsenen Ufer geht der Mond auf und spiegelt sich im See. Ein Boot zieht seine Runden auf dem See und zwei Fahrgäste betrachten auf dem Bug die Spiegelung des Mondes auf dem sich kräuselnden Wasser. Der rechte Bildteil wird von der Seefläche

dominiert, die im Hintergrund in einen saften Hügel übergeht, der durch zwei Bauten charakterisiert wird. Vogelschwärme fliegen über den See. Im Blatt aus dem *Hainei qiguan* (Abb. 64) befinden sich ebenfalls zwei Gäste auf dem Boot und ein Bootsführer und ein Diener begleiten die Reisenden. Drei Vögel fliegen über den Bereich des Westsees, wo sich der Mond reflektiert. Im Hintergrund sind die zwei nördlichsten Brücken des Su-Deichs zu sehen und am rechten Bildrand befindet sich folglich der Gu-Berg. Im *Xihu zhi* (Abb. 82) ist der Mond nur am Himmel und nicht zusätzlich als Reflektion zu sehen. Der Mittelgrund wird vom Bai-Deich geprägt und die kaiserliche Bibliothek darauf ist beschriftet. Der Pavillon mit der Stele ist nicht separat verzeichnet, befindet sich aber innerhalb des Gebäudekomplexes (vgl. dazu die Hängerolle von Dong Bangda, Abb. 16). Ein kleines Boot bewegt sich über den Westsee. Dieses Boot ist auch in der früheren Ausgabe zu sehen (Abb. 92), wobei der Mond hier effektiv im See gespiegelt gezeigt wird. Die Landschaft, die in der 1735er-Ausgabe als mehr oder weniger menschenleer suggeriert wird, ist in der Originalausgabe des *Xihu zhi* noch durch vereinzelte Personen gekennzeichnet. Dies kann in der Tradition der *Hainei qiguan* und *Xihu zhi leichao*-Blätter verstanden werden, bei der die Interaktion eine grössere Rolle spielt.

4.1.6. Bei den Weiden am sich kräuselnden Wasser den Pirolen lauschen

Die Ansicht der singenden Pirole stellt für den Maler eine besondere Herausforderung dar, da das Thema eher in der Dichtung als in der Malerei verhaftet ist. In Ye Xiaoyans Albumblatt (Abb. 43) ist ein Stück der Stadtmauer von Hangzhou zu sehen. Ein Stadttor ist mit einem zweistöckigen Wachturm ausgestattet. Dabei handelt es sich wahrscheinlich um das Qingpo-Tor, obwohl der Aufbau in der Freer-Handrolle nur einstöckig ist. Vor diesem Tor wurde unter dem Kaiser Xiaozong (reg. 1162–1189) der kaiserliche Garten mit dem Namen »Garten der Versammelten Ansichten« angelegt. Die Darstellung von Ye ist stark vereinfacht, und man kann nicht entschlüsseln, ob der Vordergrund inner- oder ausserhalb der Stadtmauer liegt. Pirole sind keine abgebildet, dafür aber Trauerweiden, welche diesen Ort bzw. diese Ansicht charakterisieren. Lan Yings Hängerolle zum Thema (Abb. 38) zeigt in der typischen Komposition, bei der die einzelnen Landschaftselemente mal an den linken und mal an den rechten Rand gedrängt sind, im Vordergrund eine baumbewachsene Landfläche, auf der zwei weissgewandete Gelehrte sitzen und dem Pirolegesang lauschen. Im Mittelgrund steht eine Konstruktion auf Pfählen, und im Hintergrund erhebt sich ein Felsmassiv. Das Fehlen der

Stadtummauerung verhindert es, dass die Szene genauer eingeordnet werden kann. Zhai (Abb. 55) zeigt die Szene ebenfalls ohne Stadtmauer. Vor vulkanartigen Tafelbergen sind nebeldurchsetzte Weiden zu erkennen. Ein Reiter mit einem Diener bewegt sich durch die Landschaft, und in einer kleinen Bucht ist ein Fischerboot mit zwei Personen zu sehen. Im rechten Mittelgrund steht ein Haus inmitten der Weiden. Zwei Menschen unterhalten sich dort. In Zhu Lunhans Albumblatt erscheint die Stadtmauer von Hangzhou im Hintergrund (Abb. 25). Folglich muss es sich um den Garten vor dem Qingpo-Tor handeln. Neben fünf Booten, die teilweise auf dem See sind und teilweise am Ufer angelegt haben, heben sich die Pirole vor dem ausgesparten nebligen Hintergrund oberhalb der Weiden ab. Merkwürdig ist allerdings, dass in der linken unteren Ecke ein Stück Land erscheint, denn dies sollte ja das Ostufer des Westsees sein. Eventuell wird hier ein Teil der kleinen Paradiesinsel gezeigt. Dongs Hängerolle zeigt den kaiserlichen Garten in ungewöhnlich starker Aufsicht (Abb. 14). Der Betrachter befindet sich auf dem Baoshi-Berg in der Nähe der Baoshu-Pagode, denn im zentralen Vordergrund ist die Duan-Brücke auf dem Bai-Deich zu sehen, die identisch ist mit der Brücke, die in der Ansicht »Schneereste« gezeigt wird. Der eigentliche Stadtbereich hinter der Stadtmauer ist nicht zu sehen, sondern wird von dichtem Nebel verdeckt. Dafür ist der Garten besonders sorgfältig ausgearbeitet. Eine gebogene Steinbrücke am rechten Rand des Parks fällt auf, hierbei handelt es sich um die Weidenbrücke, die fast als einzige Ansicht innerhalb des »Gartens der versammelten Ansichten« die Zeit unbeschadet überdauert hat. Im Hintergrund ist der Phönix-Berg teilweise zu erkennen und im Bereich dahinter befindet sich der Zhe-Fluss. Pirole sind keine zu sehen.

Die narrative Darstellung aus dem *Xihu zhi leichao* zeigt insgesamt fünf Personen (Abb. 71). Zwei Gelehrte mit Mützen sitzen auf einer Landzunge und trinken aus Weinschalen, die ein Diener auffüllt. Auf dem rechten Blatt diskutieren zwei ältere Herren, von denen einer einen Stab in seiner rechten Hand hält. Der andere zeigt mit der ausgestreckten Hand auf die Weidenbäume, in denen Pirole sitzen. Am rechten und am linken Bildrand stehen Pavillons und auf der Landzunge ist ein Pferd festgemacht. Die Ansicht befand sich vor der Stadtmauer, die aber im Holzschnitt nicht gezeigt wird. In der Version aus dem *Hainei qiguan* (Abb. 62) fehlt die Stadtmauer ebenfalls. Auch hier ist eine grössere Personengruppe auszumachen, von denen wiederum einer auf die Pirole in den verästelten Weiden zeigt. Am linken Bildrand lehnt sich eine Dame mit übereinander geschlagenen Armen aus einem offenen Pavillon. Zwei Brücken am rechten Bildrand (die vordere davon ist wahrscheinlich die Weidenbrücke)

führen rechts weg. In der sterilen Landschaft aus dem *Xihu zhi* (Abb. 80) ist die Weidenbrücke ebenfalls dargestellt und verbindet zwei Gebäude miteinander. Die kaiserliche Bibliothek befindet sich links vom Stelenpavillon. Auch hier verzichtet der Künstler auf eine allzu starke narrative Illustration, denn die Landschaft ist leer und es sind keine Pirole in den Weiden auszumachen. In der 1731er-Ausgabe heben sich die Gebäude nicht so stark von der Natur ab (Abb. 90), sondern sind teilweise von Bäumen verdeckt. Ferner sind im Hintergrund die Zinnen der Stadt zu sehen, die in der späteren Version des Holzschnitts nicht mehr gezeigt werden. Im rechten Blatt sind drei davon fliegende Pirole zu sehen, die wohl von den zahlreichen Besuchern fliehen.

4.1.7. In Huagang Fische betrachten

Huagang lag ursprünglich am Westufer des Sees. Yes Albumblatt (Abb. 40) zeigt diesen Bereich des Westsees. In der Ferne verlieren sich alternierende Hügelzüge im Nebel. Am linken Bildrand ist eine kleine Holzbrücke auf Pfählen wiedergegeben, die zu Huagang führt. Huagang selbst liegt in der Nähe einer bewachsenen kleinen Landzunge, vor der sich ein einsamer Besucher in einem Boot der Ansicht nähert. Vier Dächer und Teile eines zweistöckigen Gebäudes sind zu sehen, aber keine Fische, die man dem Titel der Ansicht zufolge erwarten würde. Lan Yings Komposition zu der Ansicht (Abb. 31) zeigt im Vordergrund zwei Personen, die auf einer Holzbrücke stehen und auf die Wasserfläche schauen. Es sind keine architektonischen Elemente auszumachen, wohl weil der Huagang-Park im 16. Jahrhundert schon nicht mehr existiert hat. Aus dem rechten Bildrand ragt ein Felsen nach links, und im Hintergrund türmt sich ein Berg auf, zu dessen Fuss sich der Westsee ausbreitet. Auch Zhai Min (Abb. 52) platziert die Besucher von Huagang auf einer kleinen Holzbrücke, die zwei nicht näher identifizierbare Landflächen miteinander verbindet. Auf der linken Fläche steht eine kleine Klausen, in der sich niemand befindet, während im Gebäude auf der rechten Seite eine Person aus dem Fenster schaut und die Fische betrachtet. Im Hintergrund sind in weiter Ferne bewachsene Hügelzüge angedeutet; vom Ufer überquert ein Boot ohne Fahrgäste den See. Die Szene in Zhais Albumblatt kann aufgrund des Fehlens von identifizierbaren landschaftlichen Elementen nicht genauer lokalisiert werden. Auch bei Zhu fehlt der grössere Kontext, denn in seiner Szene zur Huagang-Ansicht steht am linken Bildrand nur ein zweistöckiger Pavillon, hinter dem sich eine zweihöfige, ummauerte Anlage

auf Stelzen befindet (Abb. 26). Der vordere Hof ist stark überwachsen und durch eine runde Öffnung in der Wand vom ersten Hof zu erreichen. Es sind keine Menschen zu erkennen, aber die Fische werden wohl innerhalb der Anlage betrachtet. (Von Dong Bangda ist keine Hängerolle zu dieser Ansicht erhalten).

Eine lebhafte Szene rund um die schwimmenden Fische ist im Diptychon aus dem *Xihu zhi leichao* festgehalten (Abb. 70). Eine Dame zeigt mit dem Daumen über ihre rechte Schulter und ein Diener bringt ein grosses Gefäss. Im Mittelgrund angelt ein Gast aus einem offenen Pavillon friedlich aus dem Fenster. Auf dem linken Blatt sitzt ein älterer Mann mit einem Fliegenwedel an einem steinernen Tisch und rechts davon betrachtet ein jüngeres Paar ebenfalls die Fische im Wasser, die sich im Bereich der kleinen gebogenen Brücke befinden. Der Tisch fehlt in der Darstellung im *Hainei qiguan* (Abb. 60), aber eine Dreiergruppe lenkt die Aufmerksamkeit des Betrachters ebenfalls auf die Fischschwärme bei der Brücke, in dem darauf gezeigt wird. Im rechten Bildteil ist das Motiv des Anglers ebenso wiederholt wie der Diener, der mit einem Gefäss herbei eilt. Eventuell befindet sich Fischfutter in diesem Gefäss, denn im Gedicht von Wang Wei (Kapitel 6.7.) wird beschrieben, wie die Besucher die Fische füttern. In den zwei Blättern aus dem *Xihu zhi* (1735) sind keine Fische zu sehen (Abb. 79). Dafür geben die Ortsbezeichnungen darüber Aufschluss, wo Huagang zu lokalisieren ist. Die im rechten Blatt dargestellte Dingxiang-Brücke liegt auf dem Su-Deich zwischen der Yingbo- und Suolan-Brücke. Folglich kann der Bereich im Vordergrund des rechten Blattes als Teil des Su-Deichs identifiziert werden. Der Stelenpavillon ist bezeichnet und die Stele hinter der offenen Säulenkonstruktion ist deutlich zu erkennen. Ein Reiter bewegt sich von der linken Seite auf dem Su-Deich in den Bildraum hinein. Ein Diener bringt an einer langen über der Schulter getragenen Bambusstange ein Picknick mit. Das ältere Diptychon (Abb. 89) verweist durch die anwesenden Personen auf ältere Vorlagen, so ist beispielsweise auch ein Fische-Betrachter in den Gebäuden zu sehen. Zudem sind die architektonischen Strukturen eher an den Rand gedrängt und stehen damit nicht so im Zentrum wie im etwas später entstandenen Diptychon. Es bleibt viel Raum, den Westsee und den Su-Deich abzubilden.

4.1.8. Abendglocken vom Nanping-Hügel

Wie das Thema der Pirole sind die Abendglocken besonders schwierig in der Malerei umzusetzen. Ye zeigt das Jingci-Kloster aus weiter Distanz (Abb. 44) in der für ihn typischen blossen Andeutung von architektonischen Strukturen. So sind von der riesigen Anlage (vgl. Abb. 102) nur einige Dächer zu sehen. Das Kloster liegt am Fuss des Nanping-Hügels, der gegen den rechten Bildrand abflacht. Im Vordergrund wachsen Weiden auf zerklüfteten Felsen, die direkt am Westsee liegen. In Lans Komposition liegt das Kloster nicht zwischen sanften Hügeln eingebettet (Abb. 34), sondern versteckt zwischen drastisch überhängenden Felsen und Klippen. Im Vorder- und Mittelgrund sind Wasserflächen zu erkennen, die aber in keinem Zusammenhang mit dem Kloster stehen, da die Anlage auf einem erhöhten Hügelzug liegen sollte. Zwei einfache Holzkonstruktionen stehen am Ufer im Bildmittelgrund und scheinen leer zu sein. Im Hintergrund taucht der doppelstöckige (Glocken-) Turm des Klosters auf, in dem die berühmte grosse Bronzeglocke aufbewahrt wird. Zhai Min zeigt den Tempelkomplex von der gegenüberliegenden Seite (Abb. 54). Am rechten Bildrand taucht eine in dunkler Tusche gehaltene Brücke auf, die als die erste Brücke im Süden des Su-Deichs identifiziert werden kann. Ein Reiter prescht im Galopp auf die Brücke zu, wohl weil die Abendglocken anzeigen, dass die Stadttore bald geschlossen werden, oder weil er vor der Dämmerung sein Haus noch erreichen möchte. Am linken Bildrand ist die zwischen Kiefern und Nebel gelegene Tempelanlage zu erkennen, von welcher der zweistöckige Glockenturm wiederum besonders betont wird. Zwei Tannen am Westsee lassen den Blick im rechten Bildteil auf dem Westsee schweifen, welcher in der Uferregion durch lange Sandbänke gekennzeichnet ist. Zhu räumt dem Jingci-Kloster einen grösseren visuellen Stellenwert ein (Abb. 27) als Lan, Ye und Zhai. Die sakrale Anlage, die ummauert ist, umfasst mehrere Gebäude und kann über einen Fusspfad erreicht werden. Am Ende des steinernen Fusswegs steht eine Art Durchgangstor hinter dem die zweistöckige Haupthalle zu sehen ist. Rechts davon steht der Glockenturm. Unmittelbar vor der Mauer ist ein leerer Pavillon mit einem Fusswalmdach zu sehen. Dabei handelt es sich um den Pavillon, der vom Kangxi-Kaiser zum Schutz der Nanping-Stele angelegt wurde. In der Südlichen Song-Dynastie war diese Ansicht nicht genau definiert, und durch die Vermittlung von Li Wei wurde der Pavillon direkt vor dem Kloster platziert. Im Hintergrund erscheinen der in Nebel gehüllte Nanping-Hügel und eine weitere Aussichtskonstruktion. Dong wählt einen grösseren Ausschnitt für die

Darstellung des Jingci-Klosters (Abb. 15). Der Blick des Betrachters schweift über die Wasserfläche im Vordergrund bis zur Jingci-Anlage, die links von der zerstörten Pagode überragt wird. Im Hintergrund ist der nordwestliche Teil der Stadtmauer mit dem Phönix-Berg zu sehen.

In der linken oberen Ecke des Diptychons aus der ersten Serie der Zehn Ansichten im Holzschnitt (Abb. 72) befindet sich eine schwarze Mondsichel, die den aufsteigenden Mond, bzw. die anbrechende Nacht anzeigt. Das Jingci-Kloster nimmt den linken Bildteil ein und ein Mönch steht beim Glockenturm, um die Abendglocken erklingen zu lassen. Auf einer Brücke im rechten Bildteil eilt ein weiterer Mönch mit seinem Bündel von der Almosenbitte in der Stadt zurück und im Vordergrund sind vier weitere Personen zu sehen, von denen einer in ziemlicher Eile mit einer Peitsche sein Pferd antreibt. Ein Mönch ist ferner dabei, die Klosterpforte zu schliessen. Auch im Blatt aus dem *Hainei qiguan* bricht die Nacht mit dem Erscheinen der Mondsichel an (Abb. 63). Am Firmament sind ferner zwei Sternbilder eingezeichnet. Ein Mönch befindet sich im Glockenturm und schlägt mit einem langen Klöppel die Glocke an. Die drei Reiter im Vordergrund scheinen ebenfalls in Eile zu sein, die Stadt Hangzhou noch zu erreichen, bevor die Tore geschlossen werden. Das Jingci-Kloster in den Blättern der *Xihu zhi*-Serie (Abb. 81) ist detailliert dargestellt. Die ummauerte Anlage kann durch ein grosses Eingangstor betreten werden. Darüber ist der Name des Tempels angeschrieben. Hinter dem Tor steht die grosse Haupthalle, von der recht der Glockenturm (*Zhonglou* 鐘樓) steht. Der kaiserliche Pavillon zur Betrachtung der Ansicht befindet sich direkt vor der Tempelanlage beim Wangong-Teich (*Wangongchi* 萬工池). Hinter dem Jingci-Kloster liegt der Nanping-Hügel, der ebenfalls beschriftet ist. Das ältere Blatt (Abb. 91) räumt dem Kloster nicht so viel Raum ein, sondern drängt die Anlage wiederum an den linken Bildrand. Trotzdem sind die Gebäude des Jingcisi ähnlich gegliedert (inkl. *Wangongchi*), wobei die Umfassungsmauer fehlt. Rechts vom Nanping-Hügel ist als zusätzliches Gebäude noch der Nanshan-Pavillon vermerkt.

4.1.9. Die Drei Pagoden und der gespiegelte Mond

Die drei steinernen Pagoden, die aus einem unteren (hohlen) Teil und aufgesetzten dreieckigen Elementen bestehen, werden von Ye über die ganze Breite des Albumblattes

verteilt (Abb. 47). Kleine schwarze Punkte um den Sockel der Türme deuten Wasserpflanzen an, und im Vorder- und Hintergrund des Westsees erscheinen tonal abgestuft gezeigte Bäume im Nebel. Ein steiler Berg ragt in den Himmel und teilt den Hintergrund in zwei Bereiche, von denen der rechte dem Mond vorbehalten ist. Die ausgesparte und mit einer feinen Umrisslinie gemalte Leuchte der Nacht reflektiert nicht direkt auf dem Wasser. Lan Yings (Abb. 36) Darstellung der drei Pagoden bzw. Türme ist rätselhaft, denn insgesamt sind nur zwei Steintürme zu sehen, die bei einer angewinkelten Landzunge im See liegen. Die Hängerollen sind in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts entstanden, also in den letzten Jahren der Ming-Dynastie. Da die drei Pagoden im Laufe der Ming-Dynastie verfielen und nur das Fundament des nördlichsten Turms stehen blieb, dürfte sich Lan auf andere Vorlagen berufen haben, als er seine Ansicht malte. Anstelle der dritten Pagode ist am linken Bildrand ein Gebäude zu sehen. Hierbei könnte es sich entweder um den »Pavillon inmitten des Sees« oder die Insel »Kleines Paradies« handeln. Die Unterteilung der Wasserfläche durch die Landzunge entspringt wohl der Fantasie des Künstlers, da die drei Pagoden inmitten des Sees lagen. Aufgrund des schlechten Erhaltungszustandes der Handrolle (besonders im oberen Bereich) kann nicht mehr eruiert werden, ob Lan den Mond, der sich im See spiegelt, gemalt hat. Zhai Mins (Abb. 53) Albumblatt zeigt den Zustand der drei Pagoden nach der Renovierung durch Yang Wanli im 17. Jahrhundert. Wie bei der Lokalisierung der einzelnen Ansichten ausgeführt wurde, sind die Pagoden bei der Rekonstruktion viel näher zusammengelegt worden. In der linken unteren Bildecke steht eine Kiefer auf felsigem Untergrund, und Äste ragen teilweise über den See. Ein Ausflugsboot mit Gästen befindet sich innerhalb des Wasserbereiches, der durch die drei Pagoden beschrieben wird. Zhai zeigt den Mond nicht, aber links vom dunklen Fleck zwischen den beiden linken Pagoden ist in feiner Umrisslinie die Reflektion des Mondes zu erkennen. Dies unterstützt die früher geäußerte und in einem Gedicht belegte These, dass der Mond sich ursprünglich in dieser Fläche besonders gut spiegelte, weil dort keine Wasserpflanzen angebaut werden durften. Zhu zeigt die drei Pagoden in Zusammenhang mit der kleinen Paradiesinsel (Abb. 28). Der kaiserliche Pavillon auf der westlichen Seite der Insel ist wiederum menschenleer, aber sehr deutlich gemalt und prominent platziert. Zwei Boote befinden sich auf dem See. Zwischen den drei Pagoden ist das Abbild des Mondes zu sehen. Dong Bangda wählt den identischen Ausschnitt der Westsee-Landschaft (Abb. 18). In seiner Ansicht spiegelt sich der Mond zwischen den Pagoden auf dem Wasser. Der Pavillon mit insgesamt drei Interkolumnien Breite und einem Interkolumnium Tiefe befindet sich auf der Yingzhou-Insel. Eine

quadratische Anlegestelle vor dem Pavillon erleichtert die Landung der Ausflugsboote. Ein Weg führt hinter dem Pavillon zu einem weiteren Aussichtsgebäude.

Der Mond erscheint im *Xihu zhi leichao* nur am Himmel und nicht als Spiegelung auf der Seeoberfläche (Abb. 75). Drei Personen unterhalten sich in der linken unteren Bildecke lebhaft und ein Diener betritt mit einem flachen Kasten das Ufer über eine Planke, die vom Boot auf die Landzunge führt. Die drei Pagoden werden vom Pavillon inmitten des Sees ergänzt. Die Version der Ansicht aus dem *Hainei qiguan* (Abb. 66) ist eine eigenständige Komposition, die nicht so stark wie die anderen Blätter auf das *Xihu zhi leichao* Bezug nimmt. Ein zweistöckiges Prachtboot mit acht Passagieren macht in der Nähe der drei Pagoden Halt, um den gespiegelten Mond zu betrachten. Zwei Vogelschwärme flattern durch die Luft. Der Huxin-Pavillon steht auf einer kleinen Insel, die mit Weiden bewachsen ist. In der linken oberen Bildecke tauchen die Zinnen der Stadtummauerung auf; es muss sich um die Nordwestecke der Stadt handeln. In der linken unteren Bildecke haben weitere Boote unter Trauerweiden am Ufer angelegt. Die Ansicht im *Xihu zhi* (Abb. 84) ist wiederum auf die unter Li Wei entstandenen Gebäude konzentriert. Direkt neben den drei Pagoden, bei denen sich der Mond spiegelt, befindet sich die kaiserliche Bibliothek, die sich auf der Insel »Kleines Paradies« befindet. Der Stelenpavillon liegt leicht erhöht auf einer steinernen Plattform, die durch einen Fussweg erreicht werden kann. Der Pavillon ist von Wasser umgeben (Fangsheng-Teich). Die frühere Version des Themas (Abb. 94) ist im linken Teil identisch mit dem Holzschnitt aus der zweiten Ausgabe. Der rechte Teil erscheint jedoch wieder weniger stark linear und graphisch und richtet das Augenmerk nicht so stark auf die Gebäude.

4.1.10. Zwei Gipfel durchdringen die Wolken

Ye charakterisiert die beiden Berge durch Pagoden, die auf den Gipfeln stehen (Abb. 42). Die Pagode auf dem nördlichen Gipfel wurde mit dem Fall der Südlichen Song-Dynastie um 1279 zerstört. Aber da Ye mehr Wert auf die vermittelte Stimmung legt, als auf ein realitätsgetreues Abbild der Westsee-Landschaft, kann daraus nicht geschlossen werden, dass das Albumblatt vor 1279 entstanden ist. Dafür spricht auch die Tatsache, dass die Anzahl der Pagodenstockwerke nicht mit den historischen Überlieferungen überein stimmt. Im rechten Vordergrund des Blatts ist ein zweistöckiges Gebäude zu sehen. Es könnte sich dabei um das

Ostufer des Sees handeln. Zwei Boote treffen sich auf dem See; dies ist wohl die typische Art, wie man die Ansicht der zwei Gipfel betrachtet hat. Das Thema ist alles andere als überzeugend umgesetzt, da das Bild nicht mehr Nebel aufweist als andere Albumblätter aus derselben Serie. Selbst die weniger hohen Gipfel ragen aus dem Nebel hervor. Lan verzichtet auf die charakteristischen Pagoden (Abb. 31), aber er zeigt die Gipfel zwischen dichten Nebelschwaden. Im Vordergrund ist ein über einem kleinen Wasserfall errichtetes, strohgedecktes Häuschen zu erkennen, in dem ein Gelehrter an einem Tisch sitzt und auf den Westsee schaut. Die Figuren, die in Lans Zyklus normalerweise die Interaktion zwischen Westsee und Mensch andeuten, sind in dieser Hängerolle der Ansicht ab- und nicht zugewandt. Zhai Min (Abb. 58) verwendet die für ihn typische Pinseltechnik, um die beiden auf dem Gipfel bewachsenen Berge darzustellen: durch waagrecht verlaufende Pinselstriche werden die einzelnen Bergkanten malerisch umgesetzt. Am Fuss der Berge umspielen Nebelschwaden die Landschaft, und beim nördlichen (rechten) Gipfel zeichnet sich eine Klosteranlage (evtl. das Lingyin-Kloster) ab. Im rechten Vordergrund befördert ein Bootsführer Besucher an das westliche Seeufer. Zhu Lunhan (Abb. 29) zeigt den im Grundriss oktagonalen Pavillon zur Betrachtung der beiden Gipfel (ebenfalls beide ohne Pagode, obwohl die Pagode auf dem südlichen Gipfel nach der Yuan-Dynastie wieder errichtet wurde). Links vom Pavillon ist eine weitere Halle zu sehen. Auch hier umspielt Nebel den Fuss der beiden Gipfel. Dongs Panorama (Abb. 13) räumt den Gipfeln keinen allzu grossen Stellenwert ein. Lediglich der südliche Gipfel mit der fünfstöckigen Pagoden kann identifiziert werden. Der nördliche Gipfel ist aufgrund der Absenz von eindeutigen Merkmalen nicht auszumachen. Die dramatische Überhöhung und Betonung des Nangao- und Beigaogfeng macht bei Dong einer realitätsnäheren Darstellung Platz, denn die Berge im westlichen Hinterland von Hangzhou erscheinen ebenfalls. Dunst kennzeichnet die Täler zwischen den Bergen, aber auch hier sind viele Bergspitzen zu sehen. Im Tiefenraum des Bildes erscheint ein Bergbach, der von einer gebogenen Brücke überspannt wird. Im Vordergrund stehen zwei Gebäude. Wie in Zhu Lunhans Albumblatt ist eine im Grundriss oktagonale Konstruktion zu sehen.

Das Blatt aus dem *Xihu zhi leichao* ist als einziges aus der Zehn-Ansichten-Serie nicht mehr erhalten. Im *Hainei qiguan* (Abb. 61) werden der Nangao- und Beigao-Gipfel als etwa gleich hohe Berge gezeigt. Auf beiden Gipfeln stehen Pagoden (auf dem südlichen Gipfel interessanterweise eine zerstörte, die gemäss den Lokalchroniken und anderen Quellen noch existieren sollte). Übertrieben grosse Dächer sind in den Nebel getaucht, der die beiden Berge

umspielt. Im Vordergrund bewegt sich ein Boot auf dem Westsee. Die Problematik der beiden Pagoden existiert in Li Weis Westsee-Kompilation nicht (Abb. 85). Auf dem nördlichen Gipfel steht keine Pagode, auf dem südlichen Gipfel hingegen schon. Nebel hüllt den Fuss der beiden Berge komplett ein. Im Vordergrund ist die »Frühlingsreise-Brücke«, *Xingchunqiao* 行春橋, zu sehen. Rechts davon stehen die kaiserliche Bibliothek und der Stelenpavillon. Etwas verstreuter sind die Gebäude in der früheren Version des Diptychons (Abb. 95), aber im Grossen und Ganzen sind die beiden Ausgaben relativ ähnlich.

4.1.11. Zusammenfassung

Aus den Albumblättern, die Ye Xiaoyan zugeschrieben werden, können wir die verlorenen Zyklen von Ma Yuan, Ma Lin und Yujian Ruofen zumindest ansatzweise rekonstruieren. Yes Zehn Ansichten zeichnen sich dadurch aus, dass die Kompositionen einen vagen, unspezifischen und lyrischen Charakter haben. Durch feine tonale Abstufungen in der Tuschartikulation wird die Landschaft suggestiv und abbreviiert dargestellt. Dabei wird die für Ma Yuan typische Kompositionsform, dass die dargestellten Elemente in eine Bildecke gedrängt werden, oft angewendet. Die wenigen identifizierbaren Landschaftselemente können nur kontextuell entschlüsselt werden (mit Ausnahme der drei Pagoden) und da man erst ab der Yuan-Zeit damit begonnen hatte, den Landschaftsbildern einen Titel zuzuweisen, kann ein Set der Zehn Ansichten des Westsees nur dann als solches verstanden werden, wenn die kunsthistorische Überlieferung es als solches identifiziert. Yes Fokus liegt eindeutig auf einer Stimmung, die er zu vermitteln versucht und nicht so stark auf architektonischen und landschaftlichen Gegebenheiten. Dies ist typisch für die Landschaftsmalerei der Südlichen Song-Dynastie selbst wenn die Zuschreibung der Ansichts-Serie als Werk von Ye Xiaoyan nicht wirklich belegt werden kann.

Lan Yings Kompositionen fallen zeitlich in den Umbruch zwischen der Ming- und Qing-Dynastie. Die Westsee-Landschaft, die der Künstler kannte, war zwar nicht in einem so desolaten Zustand wie während der Yuan-Dynastie, aber hatte sich auch noch nicht so stark erholt und diejenige Bedeutung erlangt, die sie unter den Qing-Kaisern haben sollte. Lans Hängerolle sind formatbedingt (durchschnittliche Höhe 169cm, Breite nur 45cm)

Kompositionen, die vertikal gelesen werden müssen. Dabei wendet Lan oft ein Schema an, das sich durch links und rechts abwechselungsweise gestapelte landschaftliche Elemente charakterisieren lässt (Abb. 36). Sämtliche Berge und Felsen im Hintergrund sind stark überhöht dargestellt und betonen die Vertikalität. Lan verwendet in den meisten Fällen Figuren, die im Vordergrund dargestellt sind und es dem Betrachter erleichtern, in das Bildsujet einzusteigen. Die Personen in der Landschaft nehmen dabei einen weit wichtigeren Stellenwert ein, als dies bei Ye Xiaoyan der Fall ist. Bezüglich der landschaftlichen Konstituenten sind die Hängerollen weit weniger stark suggestiv als Yes, aber trotzdem sind viele der Ansichten nur anhand der Aufschrift zu identifizieren.

Auch Zhai Mins Albumblätter dürften in der gleichen Zeit entstanden sein wie Lans Hängerollen. Während die Malerei bezüglich der Qualität von den anderen Westsee-Zyklen sicherlich stark abfällt, so operiert Zhai doch sehr stark mit schematisch wiedergegebenen landschaftlichen Elementen wie Brücken, Deichen, Bergen und Klosteranlagen. Die räumliche Anordnung der einzelnen Elemente ist dabei nicht so wichtig wie in Dongs Hängerollen. Auch Zhai belebt den Westsee und seine Szenerien mit Personen, auffallend oft wird dabei das Motiv des reitenden Gelehrten eingesetzt, das auch in den Holzschnitten öfters verwendet wird. Dieser Zyklus ist also sehr stark von den populären Holzschnitten beeinflusst. Zhu Lunhans Zyklus mit den Westsee-Ansichten entstand nach den ersten Südreisen des Kangxi-Kaisers. Zhu zeigt Strukturen am Westsee, die in der Qing-Dynastie entstanden sind. Die Pavillons, die 1699 für die Stelen zu den Zehn Ansichten angelegt wurden, finden so Eingang in seine Malerei. Obwohl die Albumblätter nicht dem Format von Dong Bangda entsprechen, so scheint sich doch unter dem Kangxi- und Qianlong-Kaiser eine Tradition der Abbildung der Zehn Ansichten etabliert zu haben, die sich viel stärker als die früheren Beispiele an real vorhandenen Orten orientiert. Personen, die sich in der Landschaft bewegen (mit Ausnahme der Personen, die sich auf den Fischer- und Ausflugsbooten befinden), sind keine zu erkennen.

Dongs Hängerollen-Zyklus fällt in denselben zeitlichen Kontext wie Zhus Albumblätter. Der Westsee wurde durch den Kangxi-Kaiser wieder ein Thema auf der politisch-kulturellen Agenda und Projekte unter dem Präfekten Li Wei trugen viel zum Ruhm der Gegend bei. Dongs Bilder haben einen erstaunlich hohen visuellen Informationsgehalt. Der angepasste Einsatz des Pinsels, um jahreszeitliche Konnotationen hervorzurufen, ist bei Dong besonders ausgeprägt (siehe beispielsweise der Dunst in der Herbstmond-Ansicht, Abb. 16). Die

Aufschriften aus dem Pinsel des Qianlong-Kaisers rücken die Werke damit in besondere Nähe zu den Westsee-Projekten des Herrschers.

Die Entstehungszeit der Xylographien zu den Zehn Ansichten (16.–18. Jahrhundert) korreliert mit dem Aufschwung der Reisetätigkeit am Westsee. Die Beispiele aus dem *Xihu zhi leichao* und *Hainei qiguan*, die bis auf zwei Ansichten bezüglich der Komposition grösstenteils deckungsgleich sind, zeigen, dass diese Holzschnitte als Teil der Förderung des Tourismus konzipiert wurden. Die Figuren, die sich in der Landschaft bewegen, haben die Funktion, dass sich der Betrachter mit ihnen identifiziert. Die Figurengruppen in den Folios machen in einem gewissen Sinne vor, wie man eine bestimmte Westsee-Ansicht besuchen sollte. An einige Stellen weisen die Figuren sogar mit ihren Händen auf die Szene hin (beispielsweise beim Fische betrachten). Die zwei Zyklen sind nicht so stark auf eine geographische Einbettung ausgerichtet, sondern können eher als narrative Illustrationen klassifiziert werden.

Die Serie aus Li Weis Westsee-Chronik (sowohl in der ersten als auch in der zweiten Ausgabe des *Xihu zhi*) weicht von den narrativen Illustrationen ab. Der Fokus der einzelnen Ansichten liegt sehr stark auf der kaiserlichen Perspektive auf den Westsee. Die Pavillons, die der Kangxi-Kaiser für die Ansichts-Stelen hat errichten lassen ebenso wie die kaiserlichen Bibliotheken sind dem unbekannten Künstler viel wichtiger als die menschliche Interaktion auf dem Westsee. Der Zyklus hat gewissermassen einen dokumentarischen Charakter, zeigt eine stilisierte und sterile, beinahe menschenleere Landschaft. Die Lokalisierung der einzelnen Ansichten ist indes sehr wichtig. Die wichtigsten Bauwerke und Berge sind durch Beschriftungen gekennzeichnet und schaffen so ein auf die geographischen Verhältnisse bezogen korrektes Abbild des Westsees. Das vom Yongzheng-Kaiser in Auftrag gegebene *Xihu zhi* legt unmissverständlich fest, wo die teilweise neuen Standorte für die Zehn Ansichten liegen. Aber zwischen den vier Jahr auseinander liegenden Diptychen in den *Xihu zhi*-Ausgaben sind ebenfalls kleine Unterschiede feststellbar. So sind in der 1731er-Ausgabe oft noch mehrere Personen zu sehen, die sich am Westsee bewegen und die Ansichten besuchen. Dieser Zyklus knüpft also an die stark narrativen Bilder an. Gebäude sind zwar ebenfalls detailliert abgebildet und beschriftet, sind aber oftmals an den Rand gedrängt und lassen mehr Platz für den Westsee. Zudem hat der menschliche Eingriff noch nicht vollständig über die Natur gesiegt, da die Anlagen optisch nicht aus der Natur ausgelöst erscheinen, sondern zwischen Bäume und Berge eingegliedert sind. In der 1735er-Ausgabe wirken die Tempelkomplexe und Gebäudeansammlungen beinahe septisch. Diese leichte

Bedeutungsverschiebung innerhalb der zwei Serien lässt sich sehr gut auch an der gewählten Perspektive erläutern: Der frühere Zyklus wählt eine leichte Vogelperspektive, die mehr Abstand zwischen dem Betrachter und der Szene lässt, während der zweite Zyklus die Ansichten fast in frontaler Ansicht abbildet und so keine Platz für die Einbettung der Ansicht in die Natur lässt und den Blick so unausweichlich dirigiert.

Trotz diesen leichten Unterschieden kann der Holzschnitt-Korpus in zwei Teile gegliedert werden: Narrations- und Dokumentationscharakter. Diese Zweiteilung des Holzschnitt-Korpus korreliert mit den im vorhergehenden Kapitel besprochenen Sets aus der Malerei. Zhu Lunhans und Dong Bangdas Zyklen spiegeln ebenfalls die »kaiserliche Perspektive« auf den Westsee, wie dies bei den Blättern aus dem *Xihu zhi* der Fall ist. Die früheren Beispiele aus der Malerei (Ye Xiaoyan, Lan Ying) sind ebenso wenig wie die frühen Holzschnitte eher freie Darstellungen der Zehn Ansichten und betonen die menschliche Interaktion viel stärker als die Architektur der einzelnen Ansichten.

4.2. Westsee-Darstellungen

4.2.1. Bemerkungen zum Begriff der topographischen Darstellung

Im Folgenden sollen weitere Werke zum Westsee aufgeführt werden, sowohl gemalte als auch gedruckte. Auf den ersten Blick logisch erscheint, dass es sich um *topographische Darstellungen* handelt. Gemeint ist damit nicht anderes als eine »Beschreibung eines Ortes«. Der Ort, der hier zur Abbildung kommt, ist der Westsee. Dabei spielt es vorderhand keine Rolle, wie viel Realitätsgehalt eine Darstellung hat;²²⁹ sie zeigt den Westsee und erfüllt so das Kriterium des *tópos*. Auch in diese Kategorie würden folglich Visualisierungen von Orten, die nur in Texten vorkommen, fallen. Dazu gehören beispielsweise Darstellungen von Penglai 蓬萊 oder im christlichen Kontext Darstellungen des Paradieses. Doch wie lassen sich topographische Darstellungen genauer einordnen? Ich möchte einleitend einige Bemerkungen

²²⁹ Der Begriff »Wahre Ansicht« (*Zhenjing* 真景) kann aus den folgenden Gründen m. E. nicht verwendet werden: Zwar erwähnen frühe Texte zur Landschaftsmalerei wie das *Bifaji* oder das *Linquan Gaozhi* 林泉高致 (trad. Guo Xi zugeschr., 1117) den Begriff, aber eher im Kontext einer perfekten und vollendeten Landschaftsdarstellung, bei der die saisonalen Aspekte mit einbezogen werden. Ferner scheint der Begriff nach dem 12. Jahrhundert in China keine grosse Rolle in der Diskussion der Malerei mehr zu spielen. Auch die geläufige Übersetzung des Begriff mit »Wahre Ansicht« ist leicht irreführend, da er nicht eine topographische Darstellung in erster Linie meint, sondern eine Ansicht, die den Gegebenheiten entspricht.

anbringen, die bei der Klassifikation der topographischen Darstellungsweise hilfreich sein können.

Was eine topographische Darstellung von einer Landschaftsdarstellung unterscheidet, hat Cahill in einem gut verständlichen Vergleich dargelegt: Landschaftsmalerei verhält sich so zu topographischen Malerei wie die Figurenmalerei zum Porträt.²³⁰ Während die Landschaftsmalerei also das Allgemeine, nicht näher Definierbare zeigt, weist die topographische Malerei ortsgebundene Spezifika auf und ermöglicht so die genauere Identifikation des Objekts. Wenn man ein Beispiel dazu anfügt, wird die Problematik dieser ortsgebundenen Spezifika deutlich. Ortiz erwähnt in ihrem Artikel »The Poetic Structure of a Twelfth-Century Chinese Pictorial Dream Journey« ein Mi Youren 米友仁 (1086–1165) zugeschriebenes Werk mit dem Titel *Yunshan deyi tu* 云山得意图 (National Palace Museum Taipei) als Beispiel für eine Westsee-Darstellung an.²³¹ Sie stützt die These, dass dieses Bild den Westsee zeigt, auf die Ausführungen von Sturman, der wie folgt argumentiert: »*The pagoda in this painting functions as a symbol that marks these highly abstract landscapes as representations of the capital Lin'an.*«²³² Es ist unumstritten, dass Mi Youren in den 40er und 50er Jahren in Hangzhou lebte und daher eine Identifikation des Bildes als Westsee-Darstellung naheliegt. Doch die Identifizierung des Bildthemas basiert lediglich auf einer solitären Pagode, die von Nebelschwaden umspielt auf einer Bergkuppe liegt. Im Vordergrund sind zudem Hausdächer zu sehen, die als Villen am Westsee aufgefasst werden könnten. Soweit mir bekannt ist, erwähnen aber die zahlreichen Kolophone weder Hangzhou noch den Westsee. In anderen Worten ausgedrückt ist es hier vielmehr der ausserbildliche Kontext, der bei dieser Handrolle eine Darstellung von Hangzhou nahe legt, denn die Pagode auf einem Berggipfel könnte ebenso auf einen anderen Ort hinweisen. Auch bei Wang Weis *Wangchuan tu* besteht das Problem von etablierten, ortsspezifischen Darstellungsmodi für Sehenswürdigkeiten, welche die Künstler hätten verwenden können, um beim Betrachter die Vorstellung eines spezifischen Ortes hervorzurufen. Hier sind es die Gedichte und die literarische Tradition um die Anlage, welche die visuelle Umsetzung eindeutig identifizieren. Daran knüpft auch direkt die Frage nach den potentiellen Zielpublika von topographischen

²³⁰ Cahill (1992): 253. Auch Yee argumentiert ähnlich: »*What makes a geographic map a map, according to this statement [gemäss einem Kangxi-zeitlichen Text], is its depiction of an actual place as opposed to one that is imaginary or even unnamed. A landscape painting seems to allow for more self-expression and greater use of the imagination than a geographic map, although it is unclear how much embellishment would disqualify a picture from being classified as a map.*« Yee (1994): 153.

²³¹ Ortiz (1994): 272.

²³² Sturman (1998): 411.

Darstellungen an: in welchem Kontext wurden solche Werke erstellt (eigenständige Hand- und Hängertafel, Teile einer Anthologie oder eines Reiseführers etc.).

Obschon man das Karten- und Bildmaterial zum Westsee auch nach den Produktionsweisen unterscheiden könnte (gemalt oder gedruckt), so macht diese technische Unterscheidung letztendlich wenig Sinn. Cahill schlägt vor, topographische Malerei wie folgt zu untersuchen:

»Topographical paintings in China, then, are often more maplike than properly pictorial, and a major theme in any study of them must be an investigation for the schemata of representation of noted places as we can see these in woodblock-printed pictures in local histories and guidebooks and how individual paintings conform to these or depart from them.«²³³

Dass sich Darstellungen in Holzschnitten und der Malerei gegenseitig beeinflussten, ist ohne Zweifel so. Doch problematisch wird es, die beiden Begriffe *maplike* bzw. *pictorial* auseinander zu halten. Was wären die Anhaltspunkte, um ein Bild als eher *kartenhaft* oder aber *malerisch* zu klassifizieren? Wie haben die Chinesen ihr Karten- bzw. Bildmaterial klassifiziert? Auffallend ist hierbei, dass der Terminus *tu* 圖²³⁴ sowohl für Zeichnungen, Bilder, als auch für Diagramme und Karten verwendet wird. Es ist nicht mein Ziel, die Entwicklung des Begriffs in China aufzuzeigen, aber es scheint mir wichtig, hervorzuheben, dass diese Ambiguität in Bezug auf *tu* für einen chinesischen Betrachter überhaupt keinen Konflikt darstellte. Wie Cordell Yee in seinem wichtigen Beitrag zur chinesischen Kartographie ausführt, wurden Karten schon in der Tang-Dynastie als Teil der Malerei aufgefasst.²³⁵ Er schlägt vor, dass wenn man in einer Karte die Beschriftungskartuschen, die Menschen und Tiere (die er als nicht typische Elemente in der Malerei aufführt) entfernt, dass man dann eigentlich eine Malerei vor sich hat. Natürlich gehören Ortbezeichnungen nicht in eine Malerei, aber die Darstellung von Menschen und Tieren kann meines Erachtens nicht als typisch für Kartenmaterial deklariert werden. Auf der Hand liegt, dass Beschriftungen auf einer Karte diese eindeutig verorten, und da topographische Malereien typischerweise keine schriftliche Ortsbezeichnungen aufweisen, sind sie schwieriger als topographische Werke zu identifizieren und zu lesen. In einem gewissen Sinn lässt also die Malerei mehr

²³³ Cahill (1992): 254.

²³⁴ Auch *dili tu* 地理圖 als »kartographische Bilder/Malereien«, und *tujing* 圖經 als »Karten mit Erläuterungen«. Letztere sind ab der Han-Dynastie belegt. Vgl. Hargett (1996): 409.

²³⁵ Yee (1994): 147.

Interpretationsspielraum als eine betitelte Karte. Und trotzdem teilt die Kartographie dieselben ästhetischen Prinzipien wie Malerei und Dichtung und die Leute, welche die Werke schufen, gehören in dieselbe soziale Schicht.²³⁶

Eine Karte ist immer eine Abstraktion eines Ortes, denn der Künstler sieht sich mit einer Aussenwelt konfrontiert, die er irgendwie zu Papier oder Seide bringt. Yee beschreibt diesen Prozess wie folgt: »*Mapmaking involves abstraction of external details into something internal, a mindscape.*«²³⁷ Daraus folgt, dass eine kartographische Darstellung eines Ortes nicht nur die physischen Eigenschaften einer Landschaft repräsentiert, sondern gleichzeitig auch die Interaktion, das Erleben und die Reflektion des Künstlers einbettet. Schon an anderer Stelle ist das Konzept des »liegend Reisen«, *woyou*, erwähnt worden. Karten werden als Stimulus für solche gedanklichen Reisen verwendet und man könnte sie daher als Substitut für eine Landschaft betrachten. Yee spricht bei diesem Prozess nicht mehr von *Landscape*, sondern vielmehr von *Inscape*.

Bevor im Folgenden das Kartenmaterial zum Westsee chronologisch vorgestellt wird, sind noch einige grundsätzliche Bemerkungen zur chinesischen Kartographie angebracht. Bei einigen Beispielen wird die Darstellung des Westsees beim in westlicher Perspektive geschulten Betrachter Befremden auslösen, dies darum, weil die mathematische Präzision in der chinesischen Kartographie keinen wichtigen Stellenwert einnimmt. Man darf nicht vergessen, dass der Begleittext oft die Funktion übernahm, die Grössen- bzw. Abstandsverhältnisse festzulegen. Ein kohärenter Tiefenraum existiert nicht; Landschaftselemente können variabel, also unabhängig von ihrem Standort in der Landschaft, skaliert werden. Auch das Problem der Perspektive haben die Chinesen ganz anders zu lösen versucht als die Europäer; so existiert kein einheitlicher Fluchtpunkt und keine auf diesen Punkt hin konvergierenden Linien. Vielmehr zeugen viele Karten davon, dass man einen virtuellen und variablen Standpunkt des Betrachters einführt; und so lassen sich in chinesischen Karten oftmals mehrere Standpunkt ausmachen. Das Schema folgt dem Prinzip, nachdem ein chinesischer Betrachter eine Handrolle visuell liest: Er steigt an einem bestimmten Punkt ins Bild ein, folgt dem Weg, macht an einem anderen Punkt Rast usw. Dies erklärt auch, dass insbesondere bei der Darstellung verschachtelter Innenhöfe beispielsweise bei Tempelanlagen die Gebäude gedreht sind. Dieser variable Standpunkt erklärt, dass man

²³⁶ Yee (1994): 164.

²³⁷ Yee (1994): 158.

den Raum etwa im Gegensatz zu starren Objekten nicht einfach erfassen konnte, sondern dass er fluid und nur im Zusammenhang mit Bewegung und somit Zeit erfasst werden kann. Yee fasst dazu zusammen: »(...) *the experience of space was dynamic and fluid, intimately related to one's experience of time.*«²³⁸ Das subjektive Empfinden, sowohl beim Bereisen einer Landschaft, als auch beim Erstellen oder Betrachten einer topographischen Darstellung, spielt also eine wichtige Rolle. Dies führt dazu, dass auch in der Kartographie Chinas der Ausdruck wichtiger ist als die realitätsgetreue Präsentation und Yee warnt davor, mathematische Massstäbe für das Beurteilen chinesischer Kartographie zu verwenden: »(...) *to elevate objectivity over subjectivity, presentation over expression, is to introduce a hierarchy foreign to Chinese aesthetics, an economy of representation that seems to have involved cartography.*«²³⁹

Auffallend an den Westsee-Karten im Speziellen ist, dass sich kein einheitlicher Darstellungsmodus bezüglich der Himmelsrichtung etabliert hat. Der Standpunkt des Betrachters liegt zwar oft bei der Stadt Hangzhou (Blickrichtung Westen, vgl. Abb. 1–3, 7, 104–105, 107, 110 und 112), aber ebenso finden sich Karten, die den See vom westlichen Ufer her abbilden (Abb. 113), genordet sind (Abb. 8) oder aber in südlicher Richtung ausgerichtet sind (Abb. 4–6 und 9). Man würde eigentlich erwarten, dass die Karten immer ähnlich ausgerichtet sind. Die Abweichung hat damit zu tun, dass die Stadt Hangzhou in der traditionellen chinesischen Städteplanung einen Spezialfall darstellte. Der Platz für die Stadt war beschränkt und der Westsee und der Zhe-Fluss bildeten natürliche Barrieren. Beim Bau des Regierungssitzes während der Südlichen Song-Dynastie wurden die Paläste im südlichen Teil der Stadtummauerung gebaut (beim Phönix-Berg) und nicht gemäss alter Tradition im Norden. Dies mag mitunter ein Grund für die unterschiedliche Ausrichtung der Westsee-Karten gewesen sein.

4.2.2. Beispiele aus der Song-Dynastie

Seit der Song-Dynastie nimmt die Fülle an Kartenmaterial in den Lokalchroniken sprunghaft zu. Dies hat einerseits mit den verbesserten Reproduktionsverfahren zu tun, andererseits aber

²³⁸ Yee (1994): 144.

²³⁹ Yee (1994): 174.

auch damit, dass die Funktion der Lokalchroniken in der Südlichen Song-Dynastie einen entscheidenden Wandel durchgemacht hat. Hargett fasst zusammen, dass die Chroniken nicht nur noch für die Administratoren eines Kreises oder einer Präfektur wichtig waren, sondern darüber hinaus mehr und mehr das Interesse der Gelehrten an gewissen Regionen abbilden.²⁴⁰ So sind aus der relativ kurzlebigen Südlichen Song-Dynastie nicht weniger als vier Lokalchroniken überliefert. Anscheinend wurden die *Lin'an zhi* alle paar Dezennien ergänzt und neu aufgelegt.

Insgesamt sind drei wichtige Karten bzw. Handrollen zum Westsee aus der Südlichen Song-Dynastie erhalten geblieben:²⁴¹ a) Die in der frühen Lokalchronik *Xianchun Lin'an zhi* (zwischen 1265 und 1274) enthaltene Karte *Xihu tu* b) die Handrolle aus dem Shanghai-Museum, die Li Song zugeschrieben wird und c) die Handrolle aus der Freer Gallery in Washington D.C. (ebenfalls Li Song zugeschr.).²⁴²

4.2.2.1. Karten aus dem *Xianchun Lin'an zhi*

In der Präfekturbeschreibung *Xianchun Lin'an zhi* sind mehrere Karten im Inhaltsverzeichnis angegeben. So enthält das Juan 1 folgende Karten: Karte des kaiserlichen Palasts innerhalb der Stadtmauern, Karte der Hauptstadt innerhalb der Mauern, Karte des Zhe-Flusses und Karte des Westsees (Letztere siehe Abb. 1 und 7). Die ganzseitigen Karten sind am Rand mit folgendem Satz versehen: »Im Jahr Tongzhi 6 [1867] ergänzend geschnitzt.« Offensichtlich waren die Originalkarten aus der Song-Dynastie schon während der Tongzhi-Ära nicht mehr greifbar. Im 16. Kapitel der Lokalbeschreibung sind weitere Karten enthalten, die vor allem administrativen Belangen gedient haben (Präfekturgrenzen, Kreise, Städte, etc.).²⁴³

Die Karte *Xihu tu* (Abb. 1) zeigt den Westsee in nordwestlicher Blickrichtung, was sich mit dem Betrachterstandpunkt in der Nähe der kaiserlichen Stadt im Süden Hangzhous deckt. Die zahlreichen Beschriftungen, die nur noch vereinzelt leserlich sind, verweisen auf den Zweck der Karte: sie diene administrativen Belangen und ermöglichte die Orientierung im Raum. Deiche, Pagoden, Stadtviertel, wichtige Gebäude und die Strassenverbindungen sind in dieser

²⁴⁰ Vgl. Hargett (1996): 421.

²⁴¹ Lee (2001b): 22. Viele der Lokalchroniken sind Rara und nur in wenigen Bibliotheken vorhanden. Da nur wenige der Karten publiziert worden sind, muss ich besonders für die frühen Lokalchroniken mit den Verzeichnissen in Christine Moll-Muratas Dissertation arbeiten.

²⁴² Teile der Handrolle sind in Lee (2001b): 26–27 (Fig. 4a–4d) farbig abgebildet. Die von mir verwendeten Photographien stammen aus dem Archiv des Cleveland Museum of Art.

²⁴³ Moll-Murata (2001): 74–75.

Karte eingetragen und teilweise mit Text identifiziert. Dabei ist in Abweichung zu späteren Karten ein mehr oder weniger kohärenter Standpunkt des Betrachter eingehalten; dies zeigt sich mitunter auch dadurch, dass die Beschriftungen allesamt in der gleichen Richtung ausgeführt sind. Der Westsee wird hier zwar nur im Zusammenhang mit der Stadt Hangzhou gezeigt, aber er nimmt einen grossen Teil der Karte ein.

Die zweite Karte (ebenfalls mit *Xihu tu* betitelt, Abb. 7) zeigt den Westsee in stärker schematisierter und mit weniger Beschriftungen versehenen Landschaft. Die Blickrichtung ist Westen und die kaiserlichen Bezirke in der Stadt sind durch die starke Vogelperspektive weniger betont (auch wird die Steilheit des Geländes vor allem bei den Bergen weit weniger deutlich ersichtlich). Durch die Reduktion der Ortsidentifikationen lässt sich diese Karte im Vergleich zu ersten aber deutlich besser lesen und die Verkehrswege lassen sich besser erschliessen. Die Gebäude, Brücken, Stadtmauer und Treppen werden mit einfachen Symbolen gezeigt, wobei unwichtige Element wie die drei Pagoden im See weggelassen werden.

4.2.2.2. Panorama von Hangzhou am Westsee

Die Handrolle in der Freer Gallery wird dem Akademiemaler Li Song (akt. ca. 1190–1230) zugeschrieben²⁴⁴, dies hauptsächlich deshalb, weil Li im Kolophon als Künstler genannt wird. Ferner basiert die Zuschreibung darauf, dass die Handrolle in der *jiehua* 界畫- Technik gemalt ist, die verwendet wurde, um architektonische Strukturen abzubilden und für die Li Song bekannt war.

Das Frontispiz, welches den eigentlichen Titel der Handrolle »Elegante Freuden am Westsee« (*Xihu Qingqu* 西湖清趣, im Englischen ist die Handrolle als »A Panorama of Hangzhou on West Lake« bekannt) festhält, wurde von Cheng Yunnan 程雲南 in Siegelschrift geschrieben. Cheng war während der Xuande-Periode (1426–1435) Maler an der kaiserlichen Hanlin-Akademie. Das Werk muss demnach spätestens vor dem frühen 15. Jahrhundert entstanden sein. Ein weiteres Kolophon von Li E 厲鶚 (1692–1752), der ebenfalls als Verfasser eines Gedichts-Zyklus zu den Zehn Ansichten bekannt ist,²⁴⁵ stammt aus der Qing-Dynastie.

²⁴⁴ Lee (2001): 22.

²⁴⁵ Für die betreffenden Gedichte siehe Mei (1996): 216–217.

Die meisten Experten sind sich einig, dass die Freer-Handrolle aus dem Pinsel eines anonymen Malers stammt. Cahill datiert die Rolle in die frühe Ming-Dynastie und Waikam Ho nimmt eine Entstehungszeit im 14. Jahrhundert an.²⁴⁶

Die Handrolle mit einer Höhe von 32,7cm und Länge von insgesamt 16,57m zeigt das Panorama des Westsees. Ausgangs- und zugleich Endpunkt ist das Qiantang-Tor in der Stadtmauer Hangzhous. Der Betrachter befindet sich inmitten des Westsees und dreht sich bei der visuellen Reise am Westsee um seine eigene Achse. Li E identifiziert in seinem Kolophon die Handrolle: »*Rechts ist das Westsee-Bild in einem juan.*« Er führt ferner aus, dass Li Song die Handrolle in *jiehua*-Manier gemalt hat²⁴⁷ und erwähnt, was auf der Handrolle zu sehen ist. In den folgenden Absätzen werden die wichtigsten Orte am Ufer identifiziert. Das Kolophon ist auf das 5. Jahr der Yongzheng-Ära (1727) datiert. Die Zehn Ansichten des Westsees werden weder im Kolophon erwähnt, noch sind sie auf der Handrolle besonders hervorgehoben, aber die Handrolle ist ein wichtiges Zeitdokument mit äusserst dichtem visuellen Informationsgehalt und einige der wichtigsten Elemente des Werks sollen hier skizziert werden.

Die Handrolle beginnt beim Qiantang-Tor der Stadt Hangzhou (Abb. 98). Der Bereich vor der Stadtmauer ist dicht mit Gebäuden verbaut, die teilweise zweistöckig sind. Die Strasse, die entlang der Mauer verläuft, zeugt von grosser Betriebsamkeit. Verschiedene Personen bewegen sich auf der Strasse, einige transportieren mit einem Tragjoch Waren, andere warten mit ihren Sänften auf Kunden. An der Ecke der Stadtmauer bieten Händler ihre Waren an. Links vom Qiantang-Tor liegen sechs grosse Prachtboote vor Anker und die Anlandungsstelle ist eine überdachte offene Holzkonstruktion. Nach dem nördlichen Ende der Stadtmauer folgt der Betrachter einer Strasse bis an die Duan-Brücke (Abb. 99). Der Zugang zum Bai-Deich ist durch eine Torkonstruktion und zwei seitlich anschliessenden, offenen Veranden abriegelbar. Die Duan-Brücke steht auf hohen Holzpfehlern, die erlauben, dass selbst grössere Ausflugsboote unter dem Brückenbogen navigieren können. Eine Gruppe von Besuchern befindet sich auf der Brücke und die meisten von ihnen schützen sich durch langstielige Schirme vor der sengenden Sonne. Im Hintergrund sind durch Holzpflocke abgegrenzte Anbauflächen im See zu erkennen. Hinter der Duan-Brücke befindet sich der Grosse Buddha-

²⁴⁶ Vgl. Cahill (1992): 225 bzw. Lee/Ho (1968): 86.

²⁴⁷ Dies ist der Grund für die Zuschreibung.

Tempel (Abb. 100). Eine monumentale Holzhalle kann von den Westsee-Besuchern vom See aus über eine steile, mit Holzblöcken befestigte Strasse erreicht werden. In der Halle ist die Buddha-Statue zu sehen. Im unteren Bereich der Handrolle ist ein Teil des Bai-Deichs zu erkennen, der von Weiden gesäumt ist. Der Bai-Deich endet auf der Gu-Insel, von der aus das Ufer über die Xiling-Brücke erreicht werden kann. Der Su-Deich (Abb. 101) scheint mit seinen Weiden und zahlreichen Pavillons viel weniger gepflegt als der Bai-Deich und auch die Anzahl der Besucher ist viel kleiner. Die erste Brücke (*Kuahongqiao*) ist ähnlich konstruiert wie die Duan-Brücke. Zwischen den dreiecksförmig aufgeschütteten Aufgangsbereichen bleibt eine kleine Öffnung, durch die kleinere Boote den westlichen Bereich des Sees erreichen können. Im Hintergrund ist der neue kleine Deich (*xiao xindi*) zu erkennen, rechts davon die in weiter Ferne liegenden Häusergruppen, die nur noch durch einzelnen Pinselstriche gekennzeichnet sind. Auf den Brücken sind keine Pavillons zu sehen (in einer Karte aus dem Jahr 1526 ist jede der sechs Brücken mit einem solchen Bauwerk versehen). Huagang ist nirgends eindeutig zu erkennen. Östlich des südlichen Endes des Su-Deichs sind wieder befestigte Strassen und dicht bebautes Gebiet zu erkennen (Abb. 102). Links steht die aus fünf Stockwerken bestehende Leifeng-Pagode auf dem Sonnenuntergangshügel. Wenn den historischen Aufzeichnungen über die Pagode Glauben geschenkt werden kann, wurde die ursprünglich 13-stöckige Pagode im 3. Viertel des 12. Jahrhunderts auf fünf Stockwerke verkleinert und stürzte Ende des 14. Jahrhunderts teilweise ein. Wenn davon ausgegangen werden kann, dass der Maler die tatsächliche Architektur um den Westsee abbildet, was bei dieser akribisch detailliert gemalten Handrolle anzunehmen ist, muss die Handrolle also vor dem 15. Jahrhundert entstanden sein. Deswegen bewegen sich Cahills und Waikam Hos Datierungen (Anfang Ming-Dynastie bzw. 14. Jh.) nicht nur stilistisch in der richtigen Zeitspanne. Rechts von der Leifeng-Pagode breitet sich die Anlage des Jingci-Tempels aus. Im Eingangsbereich sind Mönche zu erkennen. Bald setzt der südliche Teil der Stadtmauer wieder ein und das Panorama führt entlang der Stadtmauer wieder bis zum Qiantang-Tor.

Eine Besonderheit der Handrolle besteht darin, dass ein Aufriss des gezeigten Panoramas beigelegt ist (Abb. 103). Dieser Teil der Handrolle dient als Orientierungshilfe bei der Betrachtung der Handrolle. Aufgrund des hohen Informationsgehaltes ist es aber erstaunlich, dass weder dieser Übersichtsplan, noch der Bildteil selbst über Ortsbezeichnungen verfügt, denn dies würde dem Betrachter die Identifizierung einzelner Ort erleichtern. Zusammen mit

der Karte aus dem *Xianchun Lin'an zhi* lassen sich aber die meisten Gebäude in der Freer-Handrolle eruieren. Der Fokus der Handrolle liegt auf den Gebäuden unmittelbar am Westsee, die Gebiete innerhalb der Stadt oder weiter entfernt vom Seeufer werden vereinfacht dargestellt. Dies weist darauf hin, dass die Handrolle als wertvolles touristisches Souvenir konzipiert war. Die Ausführung dürfte mehrere Jahre in Anspruch genommen haben und es lassen sich innerhalb der Rolle keine stilistischen Unterschiede feststellen, so dass ein einzelner Künstler als Urheber der Handrolle angenommen werden kann. Der See wird zwar als landschaftliches Element nur in der Uferregion abgebildet, aber er steht im Zentrum der Handrolle und bildet die Landschaft so ab, wie man sie erlebt, wenn man in einem Boot unterwegs ist. Das Augenmerk liegt also nicht so stark auf der Stadt Hangzhou, sondern auf den Sehenswürdigkeiten am See.

4.2.2.3. Westsee-Handrolle von Li Song

Die zweite wichtige Handrolle des Westsees wird ebenfalls Li Song (tätig zw. 1190–1230) zugeschrieben und befindet sich im Shanghai Museum.²⁴⁸ Das Werk ist durch Siegel besser dokumentiert und kann bezüglich der Zuschreibung als authentisch erachtet werden.²⁴⁹ Li Song stammte selbst aus der Präfektur Qiantang und war als Maler am kaiserlichen Hof angestellt. Im Vergleich zur Freer-Handrolle ist das Werk in der Darstellung der architektonischen Details weniger genau, aber der atmosphärische Effekt, der durch die in der Ferne verblassende Tusche erzeugt wird, ist erstaunlich (Abb. 104 und 105). Hui-Shu Lee hat die verschiedenen Berge, Pagoden und Gärten auf der Handrolle genauer untersucht.²⁵⁰ Bezüglich ihrer Lokalisierung des Nordgipfels bestehen aber gewisse Zweifel. Wenn Li Song tatsächlich mit den wichtigsten Bauwerken (Baoshu-Pagode, Gu-Berg, Leifeng-Pagode, Bai-Deich) historisch korrekt umgegangen ist, müsste eine Nordgipfel-Pagode ersichtlich sein. Denn die Pagode wurde erst um 1279 zerstört. Während in der Rolle im linken Bereich die Pagode des Südgipfels zu deutlich zu sehen ist, fehlt die zweite Pagode. Eventuell liegt der Nordgipfel nicht auf der von Hui-Shu Lee bezeichneten Stelle, sondern leicht rechts davon. Auf diesem Hügel wäre eventuell eine sehr verschwommene Pagode zu erkennen, die sich hinter dem prominent platzierten Siegel des Qianlong-Kaisers befinden müsste.

²⁴⁸ Siehe auch Ortiz (1994): 271.

²⁴⁹ Vgl. Cahill (1982a): 32–33.

²⁵⁰ Vgl. Lee (2001): Fig 3, 24–25.

Diese Westsee-Karte ist ein Beispiel der topographischen Malerei und kann als Prototyp für viele andere Karten erachtet werden. Die konventionelle Darstellung des Sees (es gibt aber viele Ausnahmen) zeigt im unteren Bereich die angeschnittene Stadt und lässt den Blick aus einer leichter Vogelperspektive über den See gleiten. Die leichte Aufsicht ermöglicht dem Betrachter, die Landschaft übersichtsmässig zu erblicken (*lan* 覽).

Eine dem Künstler Mo Weixian (16. Jh) zugeschriebene Handrolle aus dem Palace Museum in Beijing (»Strohgedeckte Hütten am Westsee«, *Xihu caotang tu* 西湖草堂圖, Abb. 106) ist eine erstaunlich getreue Kopie von Li Songs Vorlage und war ebenfalls im Besitz des Qianlong-Kaisers.

4.2.3. Beispiele aus der Ming-Dynastie

In der Ming-Dynastie nimmt die Fülle an Westsee-Karten sprunghaft zu. Insbesondere die verbesserten technischen Produktionsbedingung in der Xylographie als auch die Entwicklung von Routenbüchern und Reiseführern hat diese Entwicklung begünstigt. Im Folgenden sollen hier drei gemalte Karten und einige gedruckte Westsee-Karten aus dieser Zeit vorgestellt werden.

4.2.3.1. Xie Shichens Westsee

Xie Shichens 謝時臣 (1487– nach 1567) Westsee-Darstellung im Museum der Stadt Chongqing (Abb. 119–121) ist aufschriftlich auf das Jahr 1532 datiert, entstand also in der Zeit, als Piraten die Jiangnan-Region unsicher machten. Xie stamme aus Suzhou und muss somit mit der topographischen Malerei von Shen Zhou vertraut gewesen sein. Es ist nicht klar, ob Xie ein professioneller Künstler war, jedenfalls war er für seine Stellschirme und monumentale Hängerollen bekannt. In den »Aufzeichnungen über die Ming-Malerei«, *Minghua lu* 明畫錄, wird ihm vorgeworfen, dass er einen Malstil pflege, der zu verschwommen sei.²⁵¹ Grosse tonale Kontraste prägen die Westsee-Handrolle, die mit den

²⁵¹ Cahill (1978): 158–159.

Landschaften der vier Jahreszeiten in der Sammlung T.C. Tai (New York) sehr viel gemein hat.²⁵²

Das Thema lässt sich in der Handrolle zwar eindeutig als Westsee festlegen, aber die Westsee-spezifischen Landschaftselemente werden relativ frei auf der Bildfläche angeordnet. Die im oberen Bereich stark beschnittene Handrolle setzt wie die meisten Panorama-Ansichten des Westsees bei der Baoshu-Pagode ein. Pfade, die von Wanderern und Reitern benutzt werden, durchziehen das steile Bergmassiv. Einzelne Orte und die Namen der Gipfel sind wiederum mit kleinen Beschriftungen versehen, wie das aus der Westsee-Kartographie bekannt ist. Direkt unterhalb der Baoshu-Pagode erreicht ein von zwei Dienern begleiteter Reiter den Tempel des grossen Buddhas, vor dessen Tor zwei Figuren platziert sind. Hinter dem Eingangstor steht der monumentale Buddhatorso, der in der Freer-Handrolle ähnlich dargestellt ist. Der an den Tempel anschliessende Bai-Deich besteht eigentlich nur aus der beschrifteten Duan-Brücke. Der Pavillon zur Betrachtung der Ansicht fehlt, weil die Handrolle vor den Südreisen des Kangxi-Kaisers entstanden ist. Zwischen dem unteren Rand der Rolle und der Duan-Brücke sitzen zwei Personen auf einem Ausflugsboot und direkt darunter beginnt der Su-Deich, der ebenfalls beschriftet ist. Hier ist sehr deutlich, dass der Maler wirklich nicht en plein air gemalt haben kann, denn der Su-Deich beginnt erst nach dem Gu-Berg und der Xiling-Brücke am westlichen Ufer des Sees. Links neben dem Gu-Berg werden die Leifeng-Pagode und der Jingci-Tempel vom ebenfalls beschrifteten Nanping-Hügel hinterfangen. Hier ist die grösste Verzerrung der Topographie auszumachen, denn die Pagode sollte östlich des Su-Deichs und nicht westlich davon liegen. Die Pagode verfügt über fünf Stockwerke, was zwar das Aussehen der Pagode vor der letzten Renovation zeigt, aber die Pagode brannte ja schon am Ende der Yuan-Dynastie ab und folglich konnte Xie das Aussehen der Pagode nur noch aus anderen Bildern oder textlichen Quellen erschliessen. Am südlichen Ende des Su-Deichs (dessen Brücken nicht mit Beschriftungen versehen sind und einen weiteren Hinweis darauf geben, wie vertraut der Künstler mit der Westsee-Landschaft wirklich war), befindet sich der südliche Gipfel. Links davon ist eine weitere Pagode, die Pagode des Feilai-Gipfels (*Feilai Feng* 飛來峰), zu erkennen. Fusspfade führen durch das zerklüftete Gebirge und ein Besucher überblickt in einer überdachten Aussichtsplattform, die neben einem Bergbach liegt, den Westsee. Zwischen den Kiefern links davon folgt eine weitere kleine Pagode. Wenn wir dem Verlauf der Handrolle folgen, erscheint nach einer kurzen Strecke die Bezeichnung *Jiulipang*. Direkt unter dieser Beschriftung ist ein Wimpel zu

²⁵² Abb. siehe Cahill (1978): Pl. 76–77.

erkennen. Dies könnte ein Hinweis auf die Quyuan-Brauerei sein, denn diese Brauerei wurde durch einen Wimpel identifiziert. Aber auch die Lage von Quyuan entspricht weder den Gegebenheiten während der Südlichen Song-Dynastie noch während der späten Ming-Dynastie. Wie bereits andernorts erwähnt, verfielen nach dem Einmarsch der Dschurdschen viele der Stätten am Westsee und dies mag der Grund gewesen sein, dass Xie die Brauerei direkt neben der Stadtmauer, die sich am Ende der Handrolle abzeichnet, platziert.

4.2.3.2. Zhou Longs Gesamtübersicht über den Westsee

Zhou Long 周龍, der aus der Jiangnan-Region stammte, war kurz vor dem Fall der Ming-Dynastie um 1620–1640 aktiv.²⁵³ Zhou spielte in der Geschichtsschreibung der chinesischen Malerei eine untergeordnete Rolle und es sind praktisch keine Werke von ihm überliefert.

Die ihm zugeschriebene Karte »Gesamtübersicht über den Westsee« (*Xihu tu quanjing* 西湖圖全景, Abb. 113) ist zwar in einem relativ schlechten Erhaltungszustand, zeigt aber den Westsee in einer erstaunlich realistisch anmutenden Manier. Die Handrolle, deren Standort nicht bekannt ist, ist wahrscheinlich nur teilweise erhalten, da der Bildaufbau im linken Rand jäh abbricht. Der Standort des Betrachters ist oberhalb der Stadt Hangzhou. Die Stadt wird dabei im unteren Rand der Rolle knapp angeschnitten. Der rechte Rand des Werks ist von Wolken geprägt, die um die Baoshu-Pagode gruppiert sind. Die Pagode verfügt über fünf Stockwerke, also zwei weniger als in Li Songs Handrolle im Shanghai Museum und südlich der Pagode sind Reste des Grossen Buddha-Tempels erkennbar. Im Vordergrund der Handrolle sind ein- und zweistöckige Gebäude auszumachen, die innerhalb der Stadt liegen. Auf Höhe der Baoshu-Pagode ist ein Bereich der Stadtmauer zu erkennen, höchstwahrscheinlich handelt es sich um das Qiantang-Tor in der nordwestlichen Ecke der Stadt. Der erhaltene Bereich der Handrolle zeigt lediglich das nördliche Ende des Westsees. Die Duan-Brücke ist deutlich zu erkennen und wird im Bild von einem Pferd mit Reiter überquert. Weiden säumen den Weg auf dem Bai-Deich bis hin zum Ge-Berg, wo ein Boot anlandet. Im hinteren Bereich der Gu-Insel zweigt die Xiling-Brücke nach Norden ab. Auch auf dieser Brücke sind vereinzelte Figuren auszumachen. Die nordwestliche Uferzone ist

²⁵³ Vgl. Renming cidian: 501 und Sirén (1938): I, 211.

wiederum von Nebel durchzogen und an diesen Bereich schliesst die erste Brücke des Su-Deichs an.

4.2.3.3. Anonyme Westsee-Karte

Die dritte Westsee-Karte (*Xihu tu* 西湖圖, Abb. 114), die ebenfalls aus der Ming-Dynastie stammen dürfte, ist mit den Massen 60,8 x 63cm fast quadratisch. Der Betrachter befindet sich etwa auf der Höhe des Beigao-Gipfels und erblickt links die Baoshu-Pagode und den darunter gelegenen Gu-Berg mit dem Bai-Deich und der Xiling-Brücke. Gegenüber liegt die Stadt Qiantang. Die Berge sind kreisförmig um den See angelegt und in der Ferne verlieren sich die Gipfel in hellen Tonabstufungen im Nebel.

Im unteren Bereich der Karte liegt der schnurgerade gemalte Su-Deich, von dem alle sechs Brücken eindeutig zu erkennen sind. Rechts neben der zweiten Brücke (von Norden) zweigt der kleine neue Deich (*xiao xindi* 小新堤)²⁵⁴ ab. Sowohl auf dem inneren, wie auch auf dem äusseren See sind Boote zu erkennen, aber sonst hat die Architektur einen weit geringeren Stellenwert als in der Handrolle von Zhou Long.

Auf dem See sieht man den Huxin-Pavillon. Dieser Pavillon wurde von Sun Meng um 1552 auf dem Fundament des nördlichen Steinturms von Su Shi angelegt. Die Insel Yingzhou ist südlich des Huxin-Pavillons abgebildet und in diesem Bereich finden sich auch die drei Steinpagoden, die unter dem Wanli-Kaiser um 1609 angelegt wurden. Die Karte aus der Sammlung Wang Ai-yun kann demnach frühestens Anfang des 17. Jahrhunderts entstanden sein.

4.2.3.4. Karten aus Lokalchroniken

Interessant ist die kreisförmig um den Westsee aufgebaute Karte *Hushan yilan tu* 湖山一覽圖, »See und Berge auf einen Blick« (Abb. 2),²⁵⁵ die einerseits im *Xihu zhi leichao* (1579) und

²⁵⁴ Der *xiao xindi* wurde in der der Chunyou-Periode (1241–1252) erbaut und erleichterte die Reise zum Lingyin- und Tianzhu-Kloster. Shi E: j. 10, 192.

²⁵⁵ Emma Teng beschreibt *lan* 覽 als einen besonders bevorzugten Typus von Betrachtung auf Reisen. »Travelers often climbed hilltops or towers in order to survey the landscape, a moment generally considered the climax of an excursion.« Der Reisende hat die Möglichkeit, mit einem kurzen Blick einen generellen Eindruck der Landschaft zu gewinnen. Teng (2003): 461.

andererseits im *Hainei qiguan* (1609) enthalten ist.²⁵⁶ Die Ortsbezeichnungen um den See sind in unterschiedlichen Ausrichtungen gehalten, so dass der Betrachter in der Karte virtuell verschiedene Standpunkte einnehmen muss, um alle Beschriftungen lesen zu können. Dies führt aber auch dazu, dass die so beschrifteten Sehenswürdigkeiten in direkten Bezug zum See gesetzt werden. Die Berge, die weiter entfernt liegen, sind wieder senkrecht beschriftet. Neben fünf Fischerbooten auf dem See ist die Stadt menschenleer. Umso erstaunlicher ist es, dass die Flutwelle (eine höchst seltene Erscheinung) in der linken oberen Ecke prominent gezeigt wird.

»Bilder von bekannten Bergen«, *Mingshantu* 名山圖, ist eine Zusammenstellung von Holzschnitten von Bergen in China und wurde 1633 aufgelegt.²⁵⁷ Innerhalb der Kartensektion findet sich ein säuberlich ausgearbeiteter Holzschnitt des Westsees (Abb. 3). Der Standpunkt des Betrachters liegt hoch über der Stadt, von wo aus sich der Westsee in westlicher Richtung erstreckt. Die Karte hat einen hohen visuellen Informationswert, aber die verschiedenen Orte sind nicht durch Kartuschen gekennzeichnet, was für Karten eher unüblich ist.

In der Lokalchronik *Chenghua Hangzhou fuzhi* 成化杭州府志, die von Xia Shizheng 夏時正 (ca. 1412–1499) nach 1476 kompiliert wurde, ist im Vorwort ebenfalls eine Westsee-Karte eingegliedert. Die Karte, die hier nicht abgebildet ist, zeigt den Westsee und die drei Pagoden. Der Su- und Bai-Deich fehlen hingegen.²⁵⁸ Eine weitere, aus der Wanli-Regierungszeit stammende Lokalchronik, das *Wanli Hangzhou fuzhi* 萬曆杭州府志 verfügt über 37 Karten, die das gesamte Territorium um die Präfektur Hangzhou zeigen. Die Chronik, die unter Chen Shan 陳善 kompiliert wurde, erschien um 1579.²⁵⁹ Unter dem angefügten Kartenmaterial findet sich allerdings keine nennenswerte Karte des Westsees.

4.2.4. Beispiele aus der Qing-Dynastie

Neben den Westsee-Karten, welche in Lokalchroniken und Reiseführern enthalten waren, existieren aus der Qing-Dynastie auch einige gemalte Westsee-Karten, die kurz erwähnt

²⁵⁶ Eine Adaption dieser Karte findet sich ferner in Ji Yings 季嬰 *Xihu shoujing* 西湖手鏡 (1636). Vgl. Ji Ying: 993–994.

²⁵⁷ Herausgeber unbekannt, die Abbildungen sollen in einigen Versionen auf Mo Huizhai 墨繪齋 zurückgehen.

²⁵⁸ Moll-Murata (2001): 43 und 95.

²⁵⁹ Vgl. Moll-Murata (2001): 106. Eines der wenigen erhaltenen Exemplare aus der Wanli-Periode befindet sich in der Universitätsbibliothek Leipzig.

werden sollen. Weitaus wichtiger für die Zehn Ansichten des Westsees sind die ersten beiden Unterkapitel, zeigen sich doch, wie sich die Südreisen des Qianlong-Kaisers visuell niedergeschlagen haben.

4.2.4.1. Karte der kaiserlichen Reisepaläste am Westsee

Die Nationalbibliothek in Beijing (ehemals *Beijing tushuguan*) hat in ihrer Sammlung eine 5,2m lange Handrolle aus der Zeit des Qianlong-Kaisers. Die unter dem Namen »Karte der kaiserlichen Reisepaläste am Westsee« (*Xihu xinggong tu* 西湖行宮圖, im Folgenden auch als »Reisepaläste-Karte« bezeichnet) bekannte Rolle²⁶⁰ bestand vor der letzten Montierung aus zehn separaten Blättern, die jeweils mit einen Begleittext versehen waren.²⁶¹ Das Werk mit einer durchschnittlichen Höhe von 13,6cm war für die private Verwendung der kaiserlichen Familie konzipiert, ist aber wie die offizielle Südreisen-Kompilation *Nanxun shengdian* ein wichtiges Zeugnis der kaiserlichen Reisetätigkeit.²⁶²

Die geringe Höhe der Rolle weist darauf hin, dass der Verwendungszweck nicht darin lag, den Reiseverlauf nachzuzeichnen (zumindest was den Bildteil anbetrifft), sondern dass das Dokument effektiv als Reisebegleiter die geplante Reiseroute anzeigen sollte. Die Handrolle ist nicht nur aufgrund des praktischen Nutzens eher als Karte einzuordnen, denn die direkt ins Bild eingefügten Ortsidentifikationen, die ohne Kartuschen auskommen, beziehen sich deutlich auf Vorbilder aus dem Holzschnitt. In Karten, die mithilfe von Druckblöcken hergestellt wurden, bestand die Möglichkeit, die Bezeichnungen nachträglich von Hand einzutragen oder direkt in den Holzschnitt zu integrieren.

Die Bezeichnung der Handrolle als »Karte der kaiserlichen Reisepaläste« kommt daher, dass die Paläste jeweils Ausgangs- und Endpunkt der Reisen um den Westsee sind. Die visuellen und textlichen Informationen über die Paläste selber sind aber sehr spärlich, so dass der Titel der Handrolle unangebracht scheint. Der Maler ist unbekannt, ist aber sicherlich im Umfeld der kaiserlichen Akademie anzusiedeln.²⁶³ Die auf Seide applizierte Tusche zeigt die Landschaft um den Westsee in abbreviiert, aber trotzdem realistischer Weise. Während der Grossteil der Landmasse flächig in einem bräunlichen Ton einlaviert ist, sind die Hügelzüge

²⁶⁰ Farbige Reproduktion siehe Xinggong tu.

²⁶¹ Vgl. Xinggong tu, Vorwort der Herausgeber.

²⁶² Für die Verwendung von Holzschnittalben als Vorlagen für Illustrationen im *Nanxun Shengdian* siehe auch: Butz (1989): 14–15.

²⁶³ Vgl. Xinggong tu, Vorwort der Herausgeber.

in Grün- und Blautönen gemalt. Die Gebäude haben rote Aussenwände und der Westsee ist in der Uferregion leicht blau eingefärbt.

Die Handrolle wird mit dem im Frontispiz montierten Titel in kursiver Schrift eröffnet und mit dem ersten Bildabschnitt fortgeführt.

Bezüglich der Entstehungszeit der verschiedenen Bild- und Textsequenzen herrscht keine Klarheit. Eine Datierung erscheint im Anschluss an den ersten Begleittext und erwähnt das 26. Jahr der Qianlong-Regierung (1758). In der dritten Reisebeschreibung erwähnt der Verfasser, dass ein Gebäude im Chan-buddhistischen Kloster Dafosi im Jahre 1764 durch ein kaiserliches Dekret restauriert wurde. Der letzte Textabschnitt wiederum nennt zwei Daten, einmal das Jahr 1758 und einmal das Jahr 1751. Die durchgehende stilistische und inhaltliche Kohärenz spricht dafür, dass alle Karten und Begleittexte aus derselben Hand stammen. Die zeitliche Einordnung der *Xihu xingong tu* lässt sich aber durch folgenden historischen Umstand einschränken: Der Kangxi-Kaiser logierte jeweils in einem Reisepalast auf dem Gu-Berg. Zu diesem Zweck wurde der Shengyin-Tempel umgebaut und erweitert. Der Qianlong-Kaiser hatte auf seiner ersten Reise nach Hangzhou nur einen Reisepalast, der innerhalb der Stadt beim Taipingfang lag. Da zwei Reisepaläste in der Handrolle explizit als solche bezeichnet werden, müssen die Karten und die Reisebeschreibung nach der zweiten Südreise des Kaisers (also nach 1757) entstanden sein. Eine Erklärung, wieso das Jahr 1751 im Zusammenhang mit dem letzten Textabschnitt erscheint, bietet sich nicht an. Vielleicht greift der Verfasser des Textes damit eine Anspielung an die erste Inspektionsreise (1751) auf. Aufgrund der fehlenden Informationen über die Funktion der Textabschnitte kann die Entstehungszeit nicht näher eingegrenzt werden. Der Verweis mit der Renovation des Tempels des Grossen Buddhas im Jahr 1764 spricht für eine spätere Entstehung der Handrolle (die vierte und ursprünglich als letzte geplante Inspektionsreise fand im Jahr 1765 statt). Die Möglichkeit, dass erst bei der Montierung der Bildteile die dazugehörigen Textabschnitte geschrieben wurden, sollte auch in Erwägung gezogen werden. Eventuell hatte der Autor der Beschreibungen als Begleiter des kaiserlichen Trosses nur Notizen angelegt, die er erst bei der Montierung der Handrolle für den Textteil verwendete. Zumindest teilweise kann diese Möglichkeit nicht ausgeschlossen werden, weil die im Folgenden Kapitel angeführte Karte der kaiserlichen Reiserouten denselben Reiseverlauf beschreibt, aber gleichzeitig deutlich macht, dass die »Karte der Reisepaläste« vielleicht erst zu einem späteren Zeitpunkt und ohne das genaue Wissen um den Reiseablauf als Handrolle montiert wurde. Im Folgenden sollen

die zehn Abschnitte der Handrolle genauer analysiert werden, da sie Licht auf die kaiserliche Reisetätigkeit am Westsee werfen.

a) Erster Abschnitt

Die erste Bildsequenz (Abb. 107) setzt im Bereich des Gushan ein, ohne jedoch den kurzen Bai-Deich, der das östliche Ufer des Westsees mit der Gu-Insel verbindet, zu zeigen. Die feinen, parallel verlaufenden Tuschelinien deuten den Weg des kaiserlichen Trosses an. Der Blick schweift über den gesamten Westsee und ungefähr in der Mitte des ersten Abschnittes wird der südwestliche Teil der Stadtmauer im Bereich des Qianhu-Tors angedeutet. Der Standpunkt des Betrachters muss demnach irgendwo innerhalb des Stadtgebietes liegen. Die letzte dargestellte Szene im Süden des Westsees ist der Fenghuang-Berg.

Die an den Bildteil anschliessende Erläuterung der Reise in Prosa lässt sich wie folgt übersetzen:

»Der Westsee

Vom Reisepalast sind es 4.5 li bis zu der Ansicht ›Frühlingsdämmerung am Su-Deich‹. Links vom Weg befindet sich der Zhu-Schrein, dann kommen die Liuyi-Quellen. Auf dem Weg [zur Ansicht der Frühlingsdämmerung] überquert man die Xiling-Brücke. Rechts von der Brücke befindet sich der Fenglin-Tempel und der Pavillon zur Ansicht ›Lotos im Wind bei Quyuan‹. Wenn man die Kuahong-Brücke überquert, dann die Dongpu-Brücke, dann die Yadi-Brücke, erreicht man auf der rechten Seite den Pavillon zur Betrachtung der Frühlingsdämmerung am Su-Deich.

2.5 li bis zur Ansicht ›in Huagang Fische betrachten‹.

Auf dem Weg überquert man die Wangshan-, Suolan- und Dingxiang-Brücke [die Dingxiangqiao 芝香橋 liegt zwischen der Yingbo- und Suolan-Brücke und führt vom Deich in westlicher Richtung weg], bis man zum Pavillon der Ansicht ›in Huagang Fische betrachten‹ kommt.

7,2 li bis zur Residenz im Liuyu-Berg.

Auf dem Weg dorthin kommt man an einer Stele des Faxiang-Klosters vorbei und passiert das Liutong-Kloster. Die Residenz am Liuyu-Berg hiess früher Taozhuang.

23. Jahr der Qianlong-Ära [1758]. Seine Majestät hält an.»²⁶⁴

Die folgenden Einträge dieses Abschnitts bleiben ähnlich knapp und werden hier nicht in extenso übersetzt. Die Reise geht über 5,6 li zum Fayun-Tempel weiter, dann werden 6,9 li bis zum Drachenbrunnen (*Longjing* 龍井, der mit dem gleichnamigen Tee assoziierte Ort soll über besonders reines Wasser verfügen) und 11 li bis zum Chan-buddhistischen Kloster Jingci. In unmittelbarer Nähe zum Jingci-Kloster werden zwei Ansichten besucht: Zuerst die Nanping-Ansicht, die mit der Glocke des Jingci-Kloster verbunden ist und anschliessend die Ansicht bei der Leifeng-Pagode. Danach macht sich die Reisegruppe auf den Rückweg zur Stadt, wobei das 2 li entfernte *Shuwenshu yuan* besucht wird und die Aussicht auf der Terrasse zur Betrachtung des Wu-Bergs (nach weiteren 6 li) genossen wird. Danach kehrt der Qianlong-Kaiser zum Reisepalast beim Taipingfang zurück. Die genauen Ortsidentifikationen und die Abstände zwischen den einzelnen Sehenswürdigkeiten stehen dabei in der Tradition der Ming-zeitlichen Reiseführer.

b) Zweiter Abschnitt

Der zweite Bildteil setzt ebenfalls beim Reisepalast auf dem Gu-Berg ein und zeigt einen in verkürzter Weise wiedergegebenen Westsee. Der linke Teil des Abschnittes bildet die drei Tianzhu-Klöster ab, die sich in den Bergen oberhalb des Westsees befinden.

Der Beschreibungsteil enthält im Vergleich zum ersten viel mehr historische Informationen und preist die Projekte des Kaisers Gaozong. So wird stellenweise erläutert, welche Personen eng mit welchen Örtlichkeiten verknüpft sind und zu welcher Zeit einzelne Gebäude gebaut bzw. renoviert wurden. Der Verlauf der zweiten Reise lässt sich wie folgt zusammenfassen (Ausgangspunkt ist der Reisepalast auf dem Gu-Berg):

Die kaiserliche Sänfte legt 2 li bis zu Ansicht »Lotos im Wind bei Quyuan« zurück, begibt sich dann zur Jadequelle (3 li) und stoppt beim Pavillon für die Ansicht »Zwei Gipfel durchdringen die Wolken«. Der Yunlin-Tempel ist nach weiteren 4 li erreicht, das Taoguang-

²⁶⁴ Das »Heilige Gefährt« (*shengjia* 聖駕) bezeichnet die kaiserliche Sänfte und wird als achtungsvolle Anrede für den Kaiser verwendet. *Linxin* 臨幸 bedeutet, einen Halt einzulegen.

Kloster nach 2 li, bevor die Gruppe den Aufstieg in die Tianzhu-Klöster beginnt. Der Klosterkomplex wird als die drei Tianzhu-Klöster bezeichnet (*san Tianzhu* 三天竺), wobei der Weg von insgesamt 6 li zuerst am unteren Tianzhu-Kloster, dann am mittleren Tianzhu und schlussendlich am oberen Tianzhu-Kloster vorbei geht. Die indischen (i.e. Tianzhu-) Klöster sollen auf den indischen Mönch Huili 慧理 (4. Jh.) zurückgehen, der die Anlage in der Östlichen Jin-Dynastie um 328 gründete²⁶⁵ und waren ab der Mitte der Ming-Dynastie ein wichtiger Ort der Guanyin-Verehrung.²⁶⁶ Auch der Qianlong-Kaiser besucht im oberen Tianzhu-Kloster eine hölzerne Guanyin-Figur, die deswegen so berühmt war, weil der Mönch Daoyi 道翊 im 10. Jahrhundert erlebt haben soll, wie die Figur weisses Licht ausstrahlte.²⁶⁷

c) Dritter Abschnitt

Der Ausgangspunkt der dritten Reisebeschreibung ist der Palast innerhalb der Stadtmauern. Dieser Abschnitt der Handrolle zeigt Gebiete innerhalb der Stadtmauern und führt schlussendlich durch das Qiantang-Tor an der Baoshu-Pagode vorbei zum Reisepalast am Wu-Berg.

Der Begleittext ist nicht mehr mit Westsee überschrieben, sondern mit »Inneres der (Haupt-) Stadt der Präfektur Hangzhou« (*Hangzhou sheng chengnei* 杭州省城内). Die Route führt im Wesentlichen am Zongyang-Palast vorbei, der in der Nähe des Reisepalastes liegt. Um dann die 9 li zum Exerzitien-Platz der Kampfkünste (*Yanwuting* 演武廳) bzw. zur dazugehörigen Halle zu kommen, reist der Kaiser durch die Stadt. Als nächstes steht eine der Zehn Ansichten auf dem Programm. Der Pavillon zur Ansicht »Restschnee auf der Duan-Brücke« wird von der Halle der Kampfkünste erreicht, indem die Stadt durch das Qiantang-Tor an der nordwestlichen Stadtecke verlassen wird. Auf dem Weg zur Duan-Brücke erwähnt der Verfasser des Textes, dass Kaiser Gaozong im 29. Jahr seiner Regierungszeit (1164) die Halle des Chan-buddhistischen Klosters Dafosi renovieren liess. Ein grosser Buddha-Stein (*Dafoshi* 大佛石) soll in der Xuanhe-Periode (1120–1127) der Nördlichen Song-Dynastie unter dem Mönch Enjing 恩淨 angefertigt worden sein.²⁶⁸ Die Textstelle aus der *Xihu xingong tu*-Aufschrift deckt sich dabei mit der visuellen Information, die in der Freer-Handrolle des Westsees gegeben ist. Auch dort ist die Hälfte einer buddhistischen Kultfigur im Dafosi zu

²⁶⁵ Vgl. Shahar (1992): 198.

²⁶⁶ Vgl. Wang (1997): 96.

²⁶⁷ Zhu Mu: j. 1, 53. Zur Geschichte der Tianzhu-Klöster siehe auch Huang (1999): 305–310.

²⁶⁸ Zhu Mu: j. 1, 53.

sehen.²⁶⁹ Der Kaiser betrachtet im Folgenden die Duan-Brücke, die auch unter dem Namen Baoyou-Brücke oder Duanjia-Brücke bekannt war (vgl. Kapitel 3.3.4.). Nach einem weiteren li ist die vor dem Reisepalast gelegene Ansicht »Herbstmond über dem glatten See erreicht«. Nach dem Besuch des Shengyin-Tempels auf dem Gu-Berg begibt sich die Reisegruppe wieder zum Reisepalast.

d) Vierter Abschnitt

Der Ausgangspunkt der vierten Reise ist der Palast innerhalb der Stadtmauern. Die Karte zeigt Teile des mit Backsteinmauern befestigten Seeufers und die Reise führt zu weniger bekannten Orten südlich des Westsees. Da auf dieser Strecke keine Ansichten besucht werden, sind hier die Reisestationen nicht aufgeführt.²⁷⁰

e) Fünfter Abschnitt

Der letzte Bildabschnitt der Handrolle (Abb. 108) weicht in einigen Aspekten von den vorangegangenen ab. Eine mit den Himmelsrichtungen beschriftete Karte gibt einen Gesamtüberblick über den Westsee. Die Blickrichtung ist von Osten nach Westen (also gemäss der traditionellen Westsee-Kartographie). In den nördlichen und südlichen Bereichen des Westsees ist ein Perspektivenwechsel auszumachen. Der Künstler führt die topozentrische Abbildung des Sees nur im Osten und Westen durch und wechselt für den Norden und Süden den Standpunkt. Dies ist auch an den Beschriftungen zu erkennen, die ihre Ausrichtung ändern. Diese Tatsache unterstreicht auch, dass die Karte ursprünglich nicht als Teil einer Handrolle konzipiert war, sondern in der Hand des Betrachtenden gewendet werden konnte. Auch in der Freer-Handrolle ist eine solche Karte als Orientierungshilfe beigelegt.

Der Begleittext zum Besuch der Ansichten lautet folgendermassen (Abb. 109):

²⁶⁹ Vgl. auch Zhang Dai: j. 1, 186.

²⁷⁰ Der Reiseverlauf ist: Inneres der Stadt Hangzhou – 4,5 li bis zum Houchao-Tor – 3 li bis zu den Herbstwellen vom Zhe-Fluss (Zhejiang qiutao 浙江秋濤) – 4 li bis zum Fenghuang-Berg – 2 li bis zum Taizu-Schrein (Taizu regierte 960–976) – 2 li bis zum Doudi-Schrein – 2 li bis zum Hügelzug der Weissen Pagode (Baita 白塔) – 2 li bis zum Kaihua-Tempel und der Liuhe-Pagode – 3 li bis zum unteren Hof der Wolkengebäude-Tempels (Yunlousi 雲樓寺) – 3 li bis zum Sieben-Buddha-Tempel (Qifosi 七佛寺) – 2 li bis zum Sanju-Pavillon (Sanjuting 三聚亭, wobei der Verfasser vermerkt, dass er den Namen und die Bedeutung dieses Ortes nicht weiter habe erforschen können) – 1 li bis zum Xuelou-Tempel, der in der Qianyou-Periode (980/983) der Tang-Dynastie erbaut und vom Mönch Zhu Hong 祚宏 (1535–1615) in der Ming-Dynastie renoviert wurde.

»Westsee

Im Reisepalast steigt [der Kaiser] ins Boot und fährt 6 li bis zur Ansicht ›bei den Weiden am sich kräuselnden Wasser den Pirolen lauschen‹. Links befindet sich der Qianwang-Schrein, der früher auch als Biaozhongguan-Opferstätte²⁷¹ bekannt war. Der Qian-Clan des Wuyue-Reichs stellte in drei Generationen fünf Könige.²⁷² Es hat eine Stele von Su Shi, die an [den Clan] erinnert. (...) Rechts sieht man den Pavillon des Wasser-Lauschens (Tingshuiting 聽水亭). Früher hatte es dort eine Fläche mit Weiden.²⁷³ Auf dieser Weidenfläche steht der Erxian-Schrein. (...) Nordwestlich sieht man den Baoshi-Berg, die Baoshu-Pagode und den Ge-Gipfel.

*4 li bis zur Ansicht ›drei Pagoden und der sich reflektierende Mond‹
Links sieht man den Nanping-Hügel (...) 23. Jahr der Qianlong-Regierung [1758]. Seine Majestät hält an.*

In dem durch kaiserliches Geheiss in Auftrag gegebenen Man-Garten²⁷⁴ hat es den Huiri-Gipfel, der gegenüber des Nangao-Gipfels gelegen ist. Auf dem Nangao-Gipfel steht eine Pagode, die in der Tianfu-Ära [936–942] der [späteren] Jin-Dynastie [936–947] errichtet wurde. Was heute noch von der Weidenfläche übrig bleibt, ist der südlich gelegene und im Volksmund als Xiaoyoutianyuan geläufige Garten. Den Westsee verehrend.²⁷⁵ 16. Jahr der Qianlong-Regierung [1751]. Seine Majestät hält an.

Der auf kaiserliches Geheiss in Auftrag gegebene Xiaoyoutian-Garten.²⁷⁶

2 li bis zum Pavillon inmitten des Sees [der Huxinting 湖心亭 liegt zwischen dem Yongjin-Tor und dem Su-Deich inmitten des Sees auf einer kleinen Insel]. Gegenüber liegt der Pavillon der Ansicht ›Frühlingsdämmerung am Su-Deich‹. Vorne kann man den Wulin-Berg erblicken und den Lingyin-Berg, auch die zwei Gipfel Nangao- und Beigao kann man sehen. 1 li bis zur Ansicht ›Frühlingsdämmerung am Su-Deich‹.

²⁷¹ Zhong bezieht sich wohl auf einen Teil des dynastischen Namens unter Qian Hongshu (Wuyue Zhongyiwang 吳越忠懿王).

²⁷² Die fünf Qian-Könige waren: Qian Liu 錢鏐 (reg. 907–931), Qian Yuanguang 錢元瓘 (reg. 932–941), Qian Hongzuo 錢宏佐 (reg. 941–946), Qian Hongzong 錢宏俌 (reg. 947) und Qian Hongshu.

²⁷³ Mit dieser Fläche ist das Gebiet am See unmittelbar vor dem Yongjin-Tor gemeint (liuzhou).

²⁷⁴ Bei dem benutzten Zeichen handelt es sich um eine Schreibvariante des Zeichens man 漪, was sich kräuselndes Wasser bedeutet.

²⁷⁵ Sai Xihu 賽西湖.

²⁷⁶ Von diesem Garten liess sich der Kaiser eine Kopie im Yuanmingyuan in Beijing anfertigen.

Vorne sieht man die Zinnen der Stadt Hang [-zhou], ferner sieht man den Wu-Berg innerhalb der Stadt. Rechts erblickt man die Leifeng-Pagode, den Nanping-Berg, und den Yuhuang-Berg. Links sieht man die Baoshu-Pagode, den Ge-Gipfel und den Tigerkopf-Felsen. Die Form des Felsens ist hervorstehend, so dass der Stein wie ein Tigerkopf aussieht. 1 li bis zum Yitian-Berg.

Nach vorne blickend sieht man zwischen dem Loulu- und dem Beigao-Gipfel. Unten fließt ein Flüsschen vorbei, welches Pfirsichquelle heisst. Man sieht ferner den Niaoshi-Berg. Die Farbe des Gesteins ist wie Tusche. In der Nähe dieses Ortes liegt die Guandi-Opferstätte.²⁷⁷ Später wurde diese Stätte von der Frühlingsgesellschaft des Westsees [Xihu chunshe 西湖春社] auch Huashen-Schrein genannt. Westlich des Schreins liegt der Yuangongfeng. (...)

3 li bis zum Westsee. Reisepalast.«

Die insgesamt fünf Reisen (oder Reiseetappen), die auf der Handrolle abgebildet und in den Begleittexten beschrieben sind, können als Tagesreisen betrachtet werden, obwohl dies nicht explizit erwähnt wird. Im vierten Abschnitt werden beispielsweise insgesamt 28 li zurückgelegt, was ungefähr 14 Kilometern entspricht. Der Inhalt der Beschreibungen ist erstaunlich nüchtern und zeugt von einer gewissen Oberflächlichkeit. Der Text zeigt vor allem in den blossen Nennungen von historischen Stätten, dass nicht die Geschichte der verschiedenen Tempel, Schreine und Paläste im Vordergrund steht. Der Erzähler begibt sich an einen Ort und listet auf, was er links und rechts erblicken kann. Dennoch gibt die Handrolle zumindest darüber Auskunft, wie der Kaiser die Zehn Ansichten besucht und vor allem, wo sie sich zu seiner Zeit befunden haben. In Abbildung 110 sind die Ansichten gekennzeichnet und die Nummer deutet die Reihenfolge des Besuches an. Die Frühlingsdämmerung am Su-Deich wird insgesamt zweimal erwähnt, als erste Haltestelle unter den Zehn Ansichten und als Letzte. Gaozong besuchte alle Pavillons, die in Verbindung mit den Ansichten stehen, aber der Begleittext erwähnt an keiner Stelle, wie der Kaiser sich effektiv in einem Gebäude niederlässt, um eine Szenerie zu bewundern. Bezüglich der Reihenfolge des Besuches der Ansichten lässt sich keine besondere Planung eruieren. Trotzdem wird jede einzelne Ansicht besucht und sie dienen oft als Ausgangspunkt für einen nächsten Textabschnitt.

²⁷⁷ Guandi 關帝 bzw. Guanyu 關羽 lebte 162–219 und wird als Gott der Kriegsführung verehrt.

4.2.4.2. Karte der kaiserlichen Reiseroute am Westsee

Die »Karte der kaiserlichen Reiseroute am Westsee« (*yuyou Xihu xingcheng tu* 御游西湖行程圖, im Folgenden auch als »Reiserouten-Karte« bezeichnet) ist im Kapitel 92 des *Nanxun shengdian* enthalten und gleicht dem fünften Abschnitt der Karte der »Kaiserlichen Reisepaläste« sehr stark (Abb. 108). Der Holzschnitt (Abb. 111), der als Diptychon konzipiert ist, zeigt in der Blickrichtung von Osten nach Westen den südlichen Teil der Ummauerung von Hangzhou, den dahinter gelegenen Zhe-Fluss, den Westsee und Bereiche südlich vom See. Der im oberen Teil in Prosa festgehaltene Reiseweg ist noch kürzer gehalten, als in der »Reisepalast-Karte«. Es wird jeweils nur der besuchte Ort und die Distanzangabe vermerkt.

Die Reise startet beim Reisepalast (nicht dem Reisepalast auf dem Gu-Berg, sondern dem Taipingfang innerhalb der Stadt) und führt durch das Qiantang-Tor zu der Baoshu-Pagode und dem Grossen Buddhatempel. Dann führt der Weg zurück zur Duan-Brücke und der nahe gelegenen Ansicht des Herbstmondes auf dem See, wo die Lin Bu-Gedenkstätte (»Rückkehrende Kraniche im Pflaumenwald«, *Meilin guihe* 梅林归鹤) besucht wird, bevor im zweiten Reisepalast Halt eingelegt wird. Die Tatsache, dass neben dem Shenyin-Tempel ein zweiter Reisepalast existiert, zeigt, dass der Holzschnitt nach 1757 entstanden sein muss, weil erst dann der zweite Palast für den Kaiser hergerichtet wurde. Wiederum vom Reisepalast ausgehend wird bei der ersten Brücke am Su-Deich die Ansicht *Quyuan fenghe* besucht. Die drei li zur Ansicht mit den zwei Gipfeln werden von Quyuan aus in südlicher Richtung zurückgelegt. Nach dem Besuch der Tianzhu-Klöster in den Bergen kehrt der Kaiser in den Reisepalast am Westsee zurück. Daraufhin besteigt Hongli ein Boot, reist zu der Pirole-Ansicht bei der Stadtmauer und dann weiter zu den drei Pagoden und schlussendlich retour zum Palast. In der vierten Etappe wird die Kuahong-Brücke am Su-Deich überquert, der Deich bei Frühlingsdämmerung bestaunt und dann Huagang am südlichen Ende des Su-Deichs besucht. Dann folgt ein längerer Ausflug ins Hinterland von Hangzhou, der durch den Besuch der Leifeng-Pagode und des Nanping-Hügels abgeschlossen wird. Daraufhin kehrt der Tross in den Palast in der Stadt zurück. Die fünfte und letzte Etappe ist streckenmässig die längste: 3 li bis zur Herbstwelle am Zhe-Fluss, 4 li bis zum Fenghuang-Berg, 10 li bis zur Liuhe-Pagode, 3 li bis zum Xuelou-Tempel und 27 li bis zum Feng-Berg.

Auffallend an der Reiseroutenbeschreibung ist, dass bei den Ansichten, die wiederum einen grossen Teil der besuchten Sehenswürdigkeiten ausmachen, keine Pavillons erwähnt werden, wie dies bei der Beschreibung der Reisepaläste-Karte der Fall ist. Die Einträge zu den fünf Ausflügen sind kurz und liefern nur die Namen der besuchten Ortschaften, jegliche Hintergrundinformation fehlt. Auch Floskeln wie »der Kaiser hält an« sind weg gelassen.

Ein direkter Vergleich mit der Karte der kaiserlichen Reisepaläste zeigt, dass auf den ersten Blick keine einheitliche Reihenfolge bezüglich besuchter Ansicht auszumachen ist. In der »Reisepalast-Karte« (Abb. 112) werden die *Xihu shijing* in folgendem Ablauf besucht (in Klammer die entsprechend Position in der Karte der kaiserlichen Reiseroute):

Su-Deich (7), Huagang (8), Nanping (10), Leifeng (9), Quyuan (3), Shuangfeng (4), Duan-Brücke (1), Pinghu (2), Liulang (5), Santan (6).

Da jedoch die Beschreibung der Reiseroute separat geschrieben und zwischen die Kartenteile montiert ist, besteht die Möglichkeit, dass die Teile vertauscht wurden. Bei beiden Karten sind insgesamt fünf Reiseabschnitte beschrieben, die bei einem der beiden Reisepaläste beginnen und aufhören. Folgt man diesen fünf Reiseabschnitten in der Nanxun-Karte, kann man die Karte in der Nationalbibliothek in Beijing wie folgt neu ordnen:

Dritter Abschnitt (Duanqiao und Pinghu)

Zweiter Abschnitt (Quyuan und Shuangfeng)

Fünfter Abschnitt (Liulang, Santan und Sudi)

Erster Abschnitt (Sudi, Huagang, Nanping und Leifeng)

Da die Begleittexte von beiden Karten sehr unterschiedlich sind, und die Reisewege auf der Reiseverlaufs-Karte nicht mit gestrichelten Linien eingetragen sind, ist es sehr schwierig, die fünf Abschnitte direkt miteinander zu vergleichen. Trotzdem scheinen sich die Reiserouten zu entsprechen, wie das beispielsweise im vierten Reiseabschnitt in der Reiserouten-Karte sichtbar wird. Dort sind folgende Reisestationen erwähnt:

Su-Deich → Huagang → Residenz am Liyu-Berg → Fayun-Kloster → Hupao-Quelle (*Hupaoquan* 虎跑泉) → Shuile-Grotte (*Shuiledong* 水樂洞) → Drachenbrunnen → Leifeng

→ Nanping → Shuwenshu yuan → Coufeng-Berg (*Coufengshan* 雉鳳山) → Alte Grotte des glücksverheissenden Steines (*Ruishi gudong* 瑞石古洞) → Terrasse zur Betrachtung des Wu-Bergs → Hangzhou.

Die entsprechende Reiseroute in der »Reisepalast-Karte« (erster Abschnitt) ist deckungsgleich, aber enthält viel mehr Informationen, listet Orte auf, die en passant gesehen werden können. Einzig die Hupao-Quelle und der Li'an-Tempel (*Li'ansi* 理安寺), die beide in der Karte erwähnt werden, finden keine entsprechende Erwähnung in der Reisepaläste-Karte.

Zusammenfassend sind die fünf Reiseabschnitte, die in der *Xihu Xinggontu* beschrieben werden, grösstenteils deckungsgleich mit denjenigen aus dem *yuyou Xihu xingcheng tu*, was bedeuten könnte, dass die beiden Karten die gleiche (oder zumindest dieselbe) Reise illustrieren. Weshalb die Abschnitte in der Karte der Reisepaläste in einer anderen Reihenfolge montiert sind, kann verschiedene Gründe haben. Wenn die Karten wirklich als Handkarten konzipiert waren, hat der Maler wohl die Reise begleitet, dann die besuchten Orte notiert und mit den Karten zusammen montiert. Dabei könnte ihm ein Lapsus unterlaufen sein. Die zweite Möglichkeit ist, dass bei einer Neumontierung die Reihenfolge verändert wurde.

4.2.4.3. Wang Yuanqis Panorama des Westsees

Wang Yuanqis 王原祁 (1642–1715) Handrolle aus dem Museum der Stadt Liaoning (Abb. 115–118) ist eine Ansicht des Westsees, welche die gesamte Uferregion abdeckt, ähnlich wie dies bei der Freer-Handrolle der Fall ist. Wang Yuanqi, der als letzter der vier Wangs in die Geschichtsschreibung einging, hatte sich sowohl als Maler als auch Verfasser von theoretischen Schriften einen Namen gemacht, wobei er sich stark an den Idealen seines Grossvaters Wang Shimin orientierte. Neben einer Anstellung als Hanlin-Akademiker war Wang für die Zeremonien anlässlich des 60. Geburtstages des Kangxi-Kaisers verantwortlich.²⁷⁸ Als Vorbilder für Wang werden einerseits Juran²⁷⁹, andererseits aber auch

²⁷⁸ Sirén (1956): V, 200–203.

²⁷⁹ Barnhart (1994): 185.

Dong Qichang genannt. Dong war ein Weggefährte von Wang Shimin und deswegen mag Wang Yuanqi auch in seiner Traditionslinie gemalt haben.²⁸⁰

Die Handrolle, die sich im Liaoning-Museum befindet, ist mit dem Titel »Zehn Ansichten des Westsees verzeichnet«, obwohl es sich um ein Panorama des Westsees handelt. Die Rolle mit der Breite von durchschnittlich 62cm und einer Länge von über 6,5m beginnt im Bereich des Qiantang-Tors der Stadt Hangzhou und das untere Drittel der Handrolle wird jeweils durch das Wasser des Westsees abgedeckt.

Der Beginn der Handrolle zeigt eine siebenstöckige Pagode, die als Baoshu-Pagode identifiziert werden kann. Die Pagode hatte aber zu diesem Zeitpunkt nur noch fünf Stockwerke. Eventuell hat Wang sich also auf ein anderes Vorbild verlassen, als er die Handrolle malte. Die Duan-Brücke weist einen Aufsatz auf und rechts davon steht ein kleiner Pavillon. Dieser Pavillon, der sich auch heute noch an derselben Stelle befindet, beherbergt die Stele des Kangxi-Kaisers mit der Bezeichnung der Ansicht und auf der Rückseite ist das Gedicht des Qianlong-Kaisers zur Ansicht eingraviert. Alle wichtigen Bauwerke sind mit Bezeichnungen versehen. Bei der Duan-Brücke lassen sich vier Zeichen erkennen, die den Titel der Ansicht nennen. Auch neben der Baoshu-Pagode findet sich eine Ortsidentifikation. Die Funktion dieser Handrolle ist demnach nicht, dass der Betrachter sich in einer fiktionalen Landschaft verliert, sondern sich abschnittsweise durch den Bildraum vorarbeitet und in einem gewissen Sinne den Westsee bereisen kann, ohne vor Ort zu sein. Wenn er also liegend reist, um den Ausdruck von Zong Bing zu verwenden, dann schafft er sich mit Wangs Handrolle einen realitätsnahen Eindruck des Westsees mit seinen wichtigsten Bauwerken.

Wenn man der Duan-Brücke in westlicher Richtung dem Su-Deich folgt, trifft man bald auf einen zweiten Pavillon, der die Herbstmond-Ansichts-Stele überdacht. Vor dem Pavillon liegen zwei farbig bemalte Ausflugsschiffe (*huafang* 畫舫). Der kaiserliche Reisepalast bzw. der Jingci-Tempel kennzeichnen den Gu-Berg, der über die Xiling-Brücke (ebenfalls mit Beschriftung versehen) zu den Gebäuden der Qu Yuan-Ansicht führt, die vom Kangxi-Kaiser vor der ersten Su-Brücke platziert wurde. Der Su-Deich mit seinen Brücken endet bei der Ansicht in Huagang (gekennzeichnet durch den kleinen Fluss, der dort in den Westsee mündet), die aber nicht durch Pavillons oder andere architektonische Strukturen gekennzeichnet ist. Die Berge, die sich hinter dem Su-Deich auftürmen, sind alle mit Beschriftungen versehen. Auf der Höhe zwischen der vorletzten und letzten Su-Brücke liegt die »Insel mit dem See innerhalb des Sees«, *Huxin zhi hu* 湖心之湖, die einen grossen

²⁸⁰ Cahill (1982a): 187.

zweistöckigen Bau aufweist und einen kleineren Pavillon, von dem aus die Ansicht der drei Pagoden genossen werden kann. Links davon kann man den Pavillon in der Mitte des Sees erkennen (*Huxinting*), hinter dem sich der Nanping-Berg mit der zerstörten Leifeng-Pagode auftürmt. Gegen Ende der Handrolle erkennt man die Stadtmauer von Hangzhou, und in einem der vorgelagerten Bereiche liegt der einstige kaiserliche Garten mit der Weiden-Ansicht. Die im Nebel verschwindende Stadt Hangzhou wird dabei aus einer so starken Vogelperspektive überblickt, dass die Segelboote, die auf dem Zhe-Fluss navigieren, noch zu erkennen sind. Das Ende der Handrolle, das wiederum in den Ausgangspunkt übergeht, ist durch dichten Nebel gekennzeichnet.

Die Handrolle, die sich in der Sammlung des Qianlong-Kaisers befunden hat (Siegel am Anfang der Rolle), weist grosse Tonalitätsunterschiede auf. Insgesamt überwiegt aber trotzdem dunkel gehaltene Tusche. Die Gestaltung der Hügelzüge mit den parallel verlaufenden und abgerundet wirkenden Pinselstrichen entspricht dabei der Landschaftsmalerei von Dong Yuan und Juran. Wang baut insgesamt auf die Tiefenwirkung seiner Handrolle und schenkt den architektonischen Elementen keine grosse Beachtung. So sind die Pagoden zwar schon als solche zu erkennen, aber eine Malweise, wie wir sie bei der Li Song-Handrolle angetroffen haben, herrscht nicht vor. Insgesamt bildet Wang die Westsee-Landschaft aber trotzdem mit topographischer Sensibilität ab.

4.2.4.4. Guan Hais Westsee-Karte

Eine weitere Westsee-Karte stammt von Guan Huai 關槐 (lebte um 1780) und befindet sich im National Palace Museum in Taipei (Abb. 122). Eine Aufschrift am unteren rechten Rand (*chen Guan Huai gonghe* 臣關槐恭和) und zwei Siegel (Chen 臣 und Huai 槐) identifizieren den Maler der relativ grossen (1,68x1,68m) Westsee-Karte eindeutig. Der Westsee wird vom Betrachter in westlicher Richtung überblickt. Im Vordergrund sind einige Teile der Stadtmauer zu sehen. Die Pavillons zu den einzelnen Ansichten sind teilweise eingezeichnet (Herbstmond-Pavillon auf dem Bai-Deich, Pavillon östlich der Duan-Brücke, der Pavillon zur Betrachtung der drei Pagoden, der Su-Deich-Pavillon nach der zweiten Brücke, der Pavillon zu Quyuan am nördlichen Deichende). Die Leifeng-Pagode ist hingegen kaum zu erkennen. Zwischen der Huxin-Insel und dem Ufer besteht offensichtlich eine Landverbindung, was auch die Darstellung in Lan Yings Hängerolle erklären würde (Abb. 36).

4.2.4.5. Karten aus Lokalchroniken

Die erste nennenswerte Karte des Westsees aus Qing-zeitlichen Lokalchroniken findet sich im *Kangxi Hangzhou fuzhi* 康熙杭州府志 von Ma Rulong 馬如龍 und Li Duo 李鐸. Darin enthalten sind insgesamt 14 Karten, wovon die fünfte Karte den Westsee mit Booten, Pflanzen und perspektivischen Abbildungen von Gebäude zeigt. Die Zehn Ansichten des Westsees sind allerdings nicht verzeichnet.²⁸¹ In der Westsee-Chronik des Gouverneurs von Hangzhou unter dem Yongzheng-Kaiser, Li Wei findet sich eine »Gesamtübersicht über den Westsee«, *Xihu quantu* 西湖全圖, (Abb. 4). Die Karte lässt sich auf das Jahr 1731 datieren. Die Blickrichtung ist Süden und die wichtigsten Orte sind mit Beschriftungen versehen. Obschon die Karte mit Gesamtüberblick betitelt ist, erscheinen die Zehn Ansichten, die allesamt beschriftet sind, als prominente Orte und werden fast schon stellvertretend für den Westsee gezeigt. Auch in der »Durchgehenden Chronik von Zhejiang«, *Zhejiang tongzhi* 浙江通志,²⁸² aus dem Jahr 1735 findet sich eine ganz ähnlich aufgebaute Karte wie bei Li Wei (Abb. 5).²⁸³ Es ist naheliegend, dass diese Version auf der ursprünglichen Komposition aus dem *Xihu zhi* fusst. Auch hier erscheinen die Zehn Ansichten prominent in der Westsee-Landschaft. In der Chronik von Hangzhou findet sich eine weitere Darstellung des östlichen Teils des Westsees. Die »Karte der Stadt Hangzhou«, *Huicheng tu* 會城圖, zeigt die Region vom selben Standpunkt aus und zwei der Ansichten (*Pinghu qiuyue* und *Liulang wenying*, vgl. Abb. 6) sind eingezeichnet. Interessanterweise ist die Ansicht bei der Duan-Brücke, obschon da genug Platz für eine Bezeichnung gewesen wäre, nicht vermerkt.

Eine weitere »Gesamtansicht des Westsees«, *Xihu quantu* 西湖全圖 (Abb. 8) aus dem *Xihu zhizuan* 西湖志纂 (Version aus dem *Siku quanshu*) ist auf das Jahr 1751 datierbar. Die Karte ist im Gegensatz zu den oben erläuterten drei Karten genordet und die Stadtmauer von Hangzhou ist am äussersten rechten Rand noch knapp zu erkennen. Auch hier sind die Zehn Ansichten des Sees prominent verzeichnet.

²⁸¹ Vgl. Moll-Murata (2001): 44 und 135. Ma Rulong war 1685–1689 Präfekt von Hangzhou, Li Duo von 1692–1699.

²⁸² Die darin enthaltenen Karten sind bei Wang Ziqiang reproduziert.

²⁸³ Vgl. Gu ditu jilu (Bd. 3). Moll erwähnt das Jahr 1738 als Erscheinungsjahr (unter der Mitarbeit von Fu Wanglu 傅王露, *jinshi* 1715). Moll-Murata (2001): 190.

Die Lokalchronik aus der Regierungszeit des Enkels des Kangxi-Kaisers, *Qianlong Hangzhou fuzhi* 乾隆杭州府志, erschien 1780 als Kompilation von Wang Hang 汪沆, Shao Jinhan 邵晉涵 und Wang Zeng 王增. Es finden sich dort 22 Karten mit Erläuterungen (*tushuo* 圖說).²⁸⁴

Die letzte hier zu erwähnende Lokalchronik, die in der Republikszeit um 1922 unter den Herausgebern Li Rong 李榕 und Wu Qingdi 吳慶低 als *Guangxu Minguo Hangzhou fuzhi* 光緒民國杭州府志 erschien, enthält insgesamt 24 Karten, die grösstenteils aus der Qianlong-Chronik übernommen wurden (vgl. Abb. 9).²⁸⁵

Die Funktion der Zehn Ansichten im Kartenmaterial zum Westsee ist anhand dieser Beispiele deutlich geworden: Im 17. und 18. Jahrhunderts entwickelten sich die Zehn Ansichten zu einer wichtigen Kategorie der Westsee-Kartographie, so dass sie in einigen Stellen schon fast stellvertretend für die Sehenswürdigkeiten am See fungieren. Die Südreisen der Qing-Kaiser scheinen ihr Ziel nicht verfehlt zu haben: Die Ende der Ming-Dynastie weitgehend noch einer Elite oder den Handelsreisenden vorbehaltenen Zehn Ansichten etablierten sich als die wichtigsten Sehenswürdigkeiten am Westsee überhaupt.

4.2.5. Beispiele aus Japan

Der Westsee diente auch als Inspirationsquelle für die japanischen Maler. Die Ansichten des Westsees waren als *Seikojikkei-zu* 西湖十景圖 bekannt. Viele der Künstler waren selbst nie nach China gereist und insofern sind Studien wie diejenige von McKelway interessant, welche die visuellen Vorbilder eruieren.²⁸⁶ Zu ihnen gehörten auch die in China produzierten Routenbücher, Lokalchroniken und Reiseführer. McKelway fasst die Produktion von Westsee-Bildern in Japan wie folgt zusammen: »To judge solely from the numbers of remaining works from the sixteenth and seventeenth centuries, West Lake was the paradigmatic Chinese famous place for Japanese artists and viewers.«²⁸⁷

Einige der Künstler wie etwa der Mönchsmaler Sesshū Tōyō 等揚雪舟 (1420–1506) und sein Schüler Shūgetsu Tōkan 秋月等觀 (ca. 1427–1510) hatten die Möglichkeit, selbst an den See

²⁸⁴ Vgl. Moll-Murata (2001): 166.

²⁸⁵ Vgl. Moll-Murata (2001): 187.

²⁸⁶ Für japanische Werke, die den Westsee zeigen, siehe auch McKelway (2002).

²⁸⁷ McKelway (2002): 33–34.

zu reisen. Stilistisch bestehen zwischen den Œuvres von Sesshū und Sun Junze interessante Parallelen, auf die hier nicht weiter eingegangen werden soll, die aber sicherlich den Einfluss der Ma-Xia-Schule (in der der Form der Zhe-Schule) auf die japanischen Künstler aufzeigen würden. Zwischen Zhejiang und Japan bestand eine enge Verbindung, die nicht nur durch den Fortbestand der Landschaftsmalerei von Ma Yuan und Xia Gui unter Künstlern wie Sesshū belegt ist. Chinesische Malerei wurde auch nach Japan gebracht, so beispielsweise Lan Yings Werk »Nanping-Hügel am See« (*Hushang Nanping* 湖上南屏, dat. 1627), das von einem Ōbaku-Mönch beschriftet wurde.²⁸⁸

Einige der wichtigsten Westsee-Abbildungen aus der japanischen Malerei sollen hier kurz erwähnt werden, ohne Anspruch auf Vollständigkeit zu erheben:

Die Sesshū zugeschriebene Ansicht des Westsees (*Seiko zu* 西湖図) ist eine Querrolle (T.u.F.a.S.) von 47x105cm in der Seikadō Bunko Foundation in Tōkyō.²⁸⁹ Die Westsee-Landschaft wird von der Stadt aus betrachtet, deren Mauer im Vordergrund zu sehen ist. Die mit Beschriftungen versehenen Pagoden lassen sich relativ einfach identifizieren, so etwa die Baoshu-Pagode oberhalb der Gu-Insel und die Leifeng-Pagode (die auf dem Bild intakt gezeigt wird). Die Landschaft verschwindet mit zunehmendem Tiefenraum im Nebel.

Das *Seiko zu* von Shōtetsu 正徹 (1381–1459) ist eine Kopie von Sesshūs Ansicht, erscheint aber deutlich heller und weniger atmosphärisch ausgearbeitet. Die Handrolle mit den fast gleichen Massen (46,2x104,9 cm) ist im Besitz des Nationalmuseum in Tōkyō.²⁹⁰

Die Ansicht des Sees von Sesshūs Schüler Shūgetsu im Ishikawa Art Museum ist aufschriftlich auf das Jahr 1496 datiert und zeigt den Westsee in der gleichen Blickrichtung wie in den Rollen von Sesshū und Shōtetsu. Die relativ skizzenhaft anmutende Landschaft ist mit Bezeichnungen gekennzeichnet und mit der Nord- und Süd Gipfelpagode und einer intakten Leifeng-Pagode stellt sich die Frage, wie stark sich Shūgetsu von der Realität hat beeinflussen lassen und nicht einfach chinesischen Vorlagen folgte.²⁹¹

Von Ōsai 鷗斎 (akt. spätes 15. Jh.) sind ein paar sechsteiliger Stellschirme im Nationalmuseum in Kyōto erhalten²⁹² und ebenso lassen sich Westsee-Darstellungen von Nōami 能阿弥 (1397–1471), Kanō Motonobu 狩野元信 (1476–1559), Kanō Sanraku 狩野山

²⁸⁸ Über aus China importierte Werke vgl. Stanley-Baker (1992): 56–62.

²⁸⁹ Vgl. Kyōto (2002): cat. 83, 125.

²⁹⁰ Vgl. Kyōto (2002): cat. 84, 125.

²⁹¹ Vgl. Kyōto (2002): cat. 124, 184.

²⁹² Vgl. Brinker (1993): 326–329.

楽 (1559–1635), Kanō Sansetsu 狩野山雪 (1590–1651)²⁹³, Kanō Tan'yū 狩野探幽 (1602–1674) und Ike no Taiga 池大雅 (1723–1776; Westsee-Darstellung im Manpukuji 万福寺) anfügen.²⁹⁴

²⁹³ Zu seinen beiden Westsee-Ansichten in amerikanischen Privatsammlungen siehe die Studie von McKelway (2002). Als chinesische Vorlagen werden das *Hainei qiguan* und das *Xihu zhi* diskutiert.

²⁹⁴ Der Westsee hatte als Kulturraum, insbesondere als Zentrum der Chan- und anderen buddhistischen Schulen eine grosse Relevanz für japanische Mönche und Gesandtschaften. Darüber hinaus befinden sich viele der mit den Ansichtsserien von Xiao und Xiang verwandten Bildwerke in japanischen Sammlungen.

5. Die Relevanz der Ansichten des Westsees in der Ming- und Qing-Dynastie

5.1. Wiederaufbau und Besichtigungen: Der Westsee in der Ming-Dynastie

Mit dem Einmarsch der mongolischen Truppen ins Herzland der Südlichen Song-Dynastie erlebt der Westsee unter der kurzen Yuan-Dynastie einen Niedergang, der den Glanz der einstigen Hauptstadt in Vergessenheit geraten liess. Doch die Erwähnung eines neuen Sets von Zehn Ansichten, *Qiantang shijing* 錢塘十景, zeigt, dass die lokale Elite schon im 14. Jahrhundert den Wunsch hegte, an die literarisch-poetisch geprägte Ansichts-Tradition der Südlichen Song-Dynastie anzuknüpfen.²⁹⁵ Und obschon viele der Anlagen am See zerstört waren, büsste der Westsee als Pilgerzentrum und mit seiner reichen historischen Konnotation nicht an Ausstrahlungskraft ein, wie der Bericht eines ausländischen Besuchers zu dieser Zeit zeigt. Der koreanische Beamte Ch'oe Pu 崔溥 (1454–1504) war 1487 mit dem Segelschiff in seiner Trauerkleidung zur Beerdigung seines Vaters unterwegs, als er in einem heftigen Sturm vom Kurs abkam und nach einigen Tagen fernab von seinem eigentlichen Ziel an der Küste Zhejiangs strandete. Als er 1488 nach Korea zurückkehrte, wurde er beauftragt, einen Reisebericht über seine Erlebnisse zu schreiben. Dieser Bericht wurde unter dem Titel »Aufzeichnung vom Treiben über das Meer«, *P'yohae-rok* 漂海錄, publiziert. Den Angaben dieses tagebuchartigen Berichts zufolge erreicht Ch'oe am 6. Tag des 2. Monats nach einer langen Irrfahrt über das ostchinesische Meer Hangzhou²⁹⁶ und verbringt rund eine Woche dort. Der Koreaner und seine Begleiter werden von offizieller Seite kritisch ausgefragt und in Beijing angemeldet. In seinen Aufzeichnungen zum 12. Tag beschreibt Ch'oe die Wirkung der Stadt Hangzhou auf einen ausländischen Besucher: »*The mountains and rivers [there] are very beautiful. It is a pleasure resort where singing and music are heard on every side.*«²⁹⁷ Der alte Topos der schönen Westsee-Landschaft und der fröhlich-ausgelassene Lebensstil der Einwohner scheinen den unfreiwilligen Gast besonders beeindruckt zu haben. Ein Offizieller

²⁹⁵ Für eine vollständige Liste vgl. Zeichenkonkordanz. Im *Xihu zhi* von 1731 sind nur acht der zehn Qiantang-Ansichten abgebildet und werden als *Qiantang bajing* 錢塘八景 bezeichnet. Li Wei begründet dies damit, dass zwei der Ansichten in den Zehn Ansichten des Westsees schon enthalten sind. Li Wei: Bd. 4, j. 3, 133; 203–234. Die Zehn Ansichten von Qiantang entstanden zwar schon in der Yuan-Dynastie, spielten aber in der Folgezeit eine periphere Rolle.

²⁹⁶ Als erstes erwähnt Ch'oe die Flutwelle am Zhe-Fluss, weil er in der Nähe anlandet. Vgl. Meskill (1965): 86.

²⁹⁷ Übersetzung Meskill (1965): 87.

namens Gu Bi wird Ch'oe zur Seite gestellt und erzählt dem Gast von den Vorzügen der Landschaft um den Westsee. Es sind dies einerseits die berühmten Orte (Yue Fei-Schrein, Feilai- und Fenghuangshan, Xingjiao- und Lingyinsi etc.) und andererseits Persönlichkeiten, die das Erscheinungsbild und die Relevanz Hangzhous nachhaltig geprägt haben: Su Shi, Yue Fei, Bai Juyi, Qin Shi Huangdi und Lin Bu.²⁹⁸

Ch'oe fährt dann mit seiner Lobesrede auf Hangzhou fort: »*Hang-chou is a major urban center of the southeast. Houses stand in solid rows, and the gowns of the crowds seem like screens. The markets pile up gold and silver; the people amass beautiful clothes and ornaments. Foreign ships stand as thick as the teeth of a comb, and in the streets wine shops and music halls front directly each on another. There are flowers that do not fade through the four seasons and the scenery of everlasting spring all the year round. It truly seems a different world, as people say.*«²⁹⁹

Die zitierte Passage zeigt, dass die Zehn Ansichten (vom Westsee oder auch die weiter gefassten Zehn Ansichten von Qiantang) Ende des 15. Jahrhunderts keine Rolle jenseits einer der lokalen Elite vorbehaltenen ästhetische Kategorie spielten, vielmehr folgt Cho'e in der Darstellung Hangzhous als Paradies unter den Himmeln den traditionellen Westsee-Topoi, die ihm von seinen Begleitern vermittelt wurden. Gleichzeitig wird in der Beschreibung des Koreaners ein für die weitere Entwicklung der Stadt sehr zentraler Bereich angesprochen: die sich abzeichnende wirtschaftliche Prosperität Hangzhous innerhalb der Jiangnan-Region. Natürlich erreichte der Handel der Stadt (als Endpunkt des grossen Kanals) nicht das Volumen wie in der wirtschaftlichen Drehscheibe Suzhou, aber der Reichtum der Städter kommt in Ch'oes Beschreibung deutlich zum Ausdruck.

Die preisenden Worte des Koreaners müssen auch in Anbetracht der desolaten Lage der Stadt Hangzhous Anfang der Ming-Dynastie kritisch hinterfragt werden. Zwar stellte die Piraterie vor der Küste Jiangnans noch kein gravierendes Problem dar, aber der Dynastiewechsel hatte hohen Tribut gefordert. Dieser Sachverhalt wird durch einen Eintrag aus dem *Hangzhou fuzhi* (1579) bestätigt: »*In the early years of the chia-ching [also 20er und 30er Jahre des 16. Jahrhunderts], in the deserted lanes of the city there was grass as tall as over a foot; in the outermost section in the eastern and western parts of the city, there were throngs of rabbits and foxes. Now living quarters connect one with another; the crowing of cocks and the*

²⁹⁸ Meskill (1965): 87–88.

²⁹⁹ Meskill (1965): 88.

barking of dogs can be heard from one section to the other; and the city became very populous and prosperous.»³⁰⁰

Wenn man bedenkt, dass erst im frühen 16. Jahrhundert wieder grössere Anstrengungen unternommen wurden, den See und die historischen Anlagen Instand zu stellen (und von diesem ersten Aufschwung in der Ming-Dynastie legt das oben stehende Zitat Zeugnis ab), dann spiegelt Ch'oes Bericht eher das glänzende Abbild der Stadt Hangzhou während der Südlichen Song-Dynastie, also genau jenen Topos, dem man durch grössere Projekte wieder entsprechen wollte.

Rund 21 Jahre nachdem Ch'oe seinen Fuss auf das chinesische Festland gesetzt hatte, bricht jene Zeit an, in der findige Präfekten und Privatpersonen das wirtschaftliche und kulturelle Kapital des Westsees zu nutzen versuchen. So wurde dem Präfekten Yang Mengying 杨孟瑛 (*jinsi* 1487, Präfekt ab 1503) 1508 die Verantwortung aufgetragen, den See von wuchernden Wasserpflanzen zu befreien und sich um die wichtigsten architektonischen Hinterlassenschaften zu kümmern. Dieses Projekt in der frühen Ming-Dynastie stellt die erste grössere und ernsthafte Bemühung dar, die brach liegende Landschaft aufzuwerten. Insgesamt 8000 Arbeitskräfte sollen mit der Aufgabe betraut worden sein und Yang liess 3200 mu (ca. 2,1km²) Seefläche freilegen. Doch dieses Projekt sollte nur von begrenztem Nutzen sein, denn aus dem Jahre 1566 liegt ein weiterer Reisebericht vor, der die desolate Situation am Westsee beschreibt. Wang Zhideng 王稚登 (1535–1612) reist im Frühsommer für einige Tage in die Stadt und berichtet von der Zerstörung wichtiger Anlagen, so etwa des Zhaoqing-Klosters.³⁰¹ Er scheint enttäuscht zu sein, dass das durch die schriftlichen Quellen immer wieder heraufbeschworene irdische Paradies Hangzhou und die wirkliche Situation weit auseinander klafften. Sowohl der Su-Deich als auch andere Sehenswürdigkeiten sind seit vielen Jahren nicht mehr gepflegt worden und dem Zerfall ausgesetzt.³⁰² Die Diskrepanz zwischen der reichen Geschichte des Sees und der momentanen Situation wird dem Reisenden wohl besonders klar, weil er sich mit Kartenmaterial und Reiseführern eindeckt (so beispielsweise die in seinem Bericht verzeichnete Lokalchronik *Hangzhou zhi* 杭州志).³⁰³

Die Gründe, dass das Westsee-Projekt von Yang Mengying nicht seinen erhofften Nutzen brachte, waren politischer Natur. Die restriktiven Handelsvorschriften während der Jiajing-

³⁰⁰ So (1975): 129.

³⁰¹ Wangs Bericht (客越志略 *Ke yüe zhi lüe*) ist dem Autor nur als unpaginierte Reproduktion zugänglich. Ich verwende als Quellenbeleg eine fortlaufende Paginierung. Hier: 13a.

³⁰² Siehe 13a und Wang (1997): 30.

³⁰³ Siehe 2b und Brook (1988): 4.

Periode führten dazu, dass der Seehandel mit Japan fast vollständig unterbunden wurde. Die in die Illegalität oder Arbeitslosigkeit gedrängten Händler machten fortan als Piraten (wokou 倭寇) vor allem in den 40er und 50er Jahren die Küstenregionen Jiangnans unsicher. In Hangzhou war die Präsenz der Piraten bis 1555 erdrückend, danach zogen sich die Piraten in die Provinz Jiangsu und Fujian zurück, doch kam es bis 1561 zu mehreren gewaltsamen Auseinandersetzungen.³⁰⁴ Hangzhou wurde von diesen Umständen stark in Mitleidenschaft gezogen, da sich die Piraten am Westsee einquartierten und den Handel und das Reisen massgeblich erschwerten bzw. gefährlich machten. Wang Zhidengs Reisebericht muss also vor dem Hintergrund der eben abgeflauten Piraterie gelesen werden. Wie Wang Liping ausführt, waren aber nicht alle Schäden an der Westsee-Landschaft nur den Piraten zuzuschreiben, denn auch die abkommandierten und am Westsee stationierten Soldaten trugen ihren Teil dazu bei.³⁰⁵

Die Jiaping-Periode stellt gleichsam einen Wendepunkt in der Entwicklung Hangzhous dar. Der Eunuch Sun Long 孫隆 (1573–1619) betreute das umfangreichste Projekt am Westsee seit der Südlichen Song-Dynastie. In den 80er und 90er Jahren des 16. Jahrhunderts, nach dem Abflauen der Okkupation durch Piraten, investiert Sun insgesamt über eine Million Tael Silber, um den See wieder in Stand zu setzen. Die mäzenenhaft anmutende Finanzierung des Projekts gipfelt darin, dass in der Wanli-Periode der Su-Deich zeitweilig mit einem zusätzlich »n« als Sun-Deich (*Sundi* 孫堤) bezeichnet wurde. Der von Sun für die Westsee-Projekte eingesetzte Wang Ruqian 汪汝謙 (1577–1655), der sich als »Vorsitzender des Westsee«, *Xihu zhuren* 西湖主人, einen Namen machte, fiel vor allem dadurch auf, dass er sich das grösste Vergnügungsboot auf dem Westsee bauen liess und die Westsee-Elite zu seinen Festen einlud.³⁰⁶ Das Ausmass der Projekte unter Sun Long darf nicht unterschätzt werden, zumal sie die Grundlage für weiterführende Projekt zu Beginn der Qing-Dynastie bildeten. In den Kriegswirren am Ende der Ming-Dynastie wurden die in den letzten 150 Jahren erzielten Fortschritte am Westsee wiederum drastisch unterbrochen, insbesondere weil die Ablehnung gegen die sich abzeichnende Mandschu-Herrschaft in Hangzhou besonders ausgeprägt war; der einsetzende Tourismus kam fast vollständig zum Stillstand.

³⁰⁴ So (1975): 7.

³⁰⁵ (Wang 1997): 31.

³⁰⁶ Wang (1997): 36–38; 54–56.

5.1.1. *You xihu*: Dimensionen des Tourismus am Westsee

Beim erstarkenden Tourismus im 16. Jahrhundert in der Jiangnan-Region drängt sich die Frage nach der Art des Tourismus und der Gründe für das Etablieren der Besichtigungsreisen auf. Als erstes soll ein grober Überblick über die Rahmenbedingungen bezüglich des Reisens auf Entwicklungen aufmerksam machen, welche die Beliebtheit des Westsees massgeblich steigerten. Danach soll die Art des Tourismus genauer betrachtet werden.

Die letzten Jahrzehnte der Ming-Dynastie (mit Ausnahme der sich anbahnenden Kriege zur Zeit des Machtwechsels) können ohne Zweifel als eine Zeit des Reisens beschrieben werden. Dabei waren die Rahmenbedingungen im späten 14. Jh. noch alles andere als förderlich, denn Kaiser Hongwu 洪武 (reg. 1369–1398) beschränkte die Reisetätigkeit durch restriktive Edikte. Das unter seiner Regierungsjüde erlassene Gesetz verlor seine Wirkung aber schnell und insbesondere im 16. Jahrhundert sind in der Jiangnan-Region starke Migrationsbewegungen zu verzeichnen. Die im Zusammenhang mit den Ansichten des Westsees sicherlich interessanteste Entwicklung war, dass nicht nur Reisen unternommen wurden, die im Zusammenhang mit offiziellen Pflichten oder dem Handel standen, sondern dass sich die Gentry dem Reisen als einem Mittel der kulturellen Verfeinerung (so etwa bei Yuan Hongdao ersichtlich) zuwendete. Brook beschreibt dies wie folgt: »*The late-Ming gentry thus set off in search of ancient battlegrounds, studios of famous scholars, scenes immortalized by T'ang poets (...).*«³⁰⁷ Das Reisen aus Interesse an den kulturellen Dimensionen einer Region katalysierte, dass Hangzhou sich auf seine kulturelle Vormachtstellung besann und entsprechende Angebote zu entwickeln begann.

Daneben waren es natürlich noch andere Faktoren, die den Anstieg der Reisen begünstigten: Hangzhou war zwar als Endpunkt des grossen Kanals wirtschaftlich nicht so mächtig wie Suzhou, aber die starken Handelsnetzwerke und die damit verbundenen Handelsreisen ebneten den Weg für das Besichtigungsreisen. Zudem verkleinerte die Regierung des Chongzhen-Kaisers (reg. 1627–1644) 1629 ein Drittel des staatlichen Kuriersystems,³⁰⁸ was zur Folge hatte, dass erste kommerzielle Reiseanbieter sich auf diese neu entstandene Marktnische konzentrierten. Auch der Klerus hat seinen Teil dazu beigetragen: Die Mönche

³⁰⁸ Brook (1998): 173.

waren von den Reiserestriktionen nur sehr gering tangiert und der erstarkende Pilgertourismus der Laien rückte die grossen Tempelfeste in den Fokus der Bevölkerung.

Das Aufkommen von kombinierten Handels- und Besichtigungsreisen kurbelte auch das Bedürfnis nach portablen Reiseführern an. In erster Linie richteten sich diese Werke an Händler. Hier ist Huang Bians 黃汴 (fl. 1570) »Umfassendes illustriertes Routenbuch«, *Yitong lucheng tuji* 一統路程圖記 von 1570 zu nennen. Huang Bian war ein in Huizhou ansässiger Händler und kannte die offiziellen Handbücher für Händler, die im Wesentlichen die Handelswege entlang den Kurierdienststellen abbildeten. Das Wissen um die besten Reisewege lag so nicht mehr exklusiv bei den Handelsreisenden. Neu bei Huangs Werk ist, dass alternative Routen erwähnt werden, Fährendienste verzeichnet sind, die saisonale Sicherheitslage (besonders während der starken Aktivität von Piraten in der Jiajing-Periode wichtig) besprochen wird und berühmte Orte aufgezählt werden. Es entsteht also ein hybrides Textwerk zwischen einem Routenbuch und einem Mini-Reiseführer, so dass der Handelsreisenden auch darüber informiert ist, wo es was zu sehen gibt.

Durch weitere Textsorten wie Cheng Chunyus 程春宇 *Shishang yaolan* 士商要覽 (»Wichtiges für Händler und Gentry auf einen Blick«) von 1626 entstehen ähnlich hybride Werke, die sich nicht nur an Händler, sondern eben auch an die noblen Reisenden richtete. Der erste Teil des *Shishang youlan* ist eine Reproduktion von Huangs Routenbuch mit einer Ergänzung von Cheng. Brook fasst wie folgt zusammen: »*These route book were produced for and by merchants. Cheng Chunyu was still justified in naming the gentry among his potential readership, for the late Ming was a time of widespread enthusiasm among gentry for travel – not on official assignment but for their own pleasure. Previously the gentry had not widely embraced travel as a form of recreation.*«³⁰⁹ Brook bestätigt, dass sich Chengs *Shishang yaolan* an zwei potentielle Publika richtete und dass man in der späten Ming-Zeit auch reiste, um geschichtsträchtige Orte zu besuchen.

Im oben stehenden Kapitel ist deutlich geworden, dass die Händler indirekt den Weg für Besichtigungs- und Vergnügungsreisen ebneten. Doch welche Klasse von Reisenden kann man Ende des 16. und Anfang des 17. Jahrhunderts genau ausmachen? Wu Renshu versucht

³⁰⁹ Brook (1998): 181.

in seiner Studie, die Reisenden in der Jiangnan-Region zu klassifizieren und schlägt in seiner Kategorisierung zwei Hauptgruppen vor:

1) Gentry-Reisen.³¹⁰ Bei den *shidafu* konstatiert Wu eine Verlagerung von offiziellen Dienstreisen (*huanyou* 宦游) hin zu Entspannungs- oder Vergnügungsreisen (*tixian lüyou* 休閒旅游). Während diese Verflechtung zeigt, wie nah die offiziellen Reisen und Vergnügungsreisen zusammen liegen,³¹¹ so ist doch Vorsicht angebracht, wenn die *shidafu* weiter unterteilt werden, so wie es Wu vorschlägt (nach Prüfungsgrad). Clunas definiert die Gentry (*shenshi* 紳士) vorsichtiger, indem er sie mehr als Statusgruppe denn als Gesellschaftsklasse auffasst.³¹² Diese Statusgruppe definiert sich massgeblich durch kultiviertes Reisen, das gleichzeitig den Anspruch einer Bildungsreise erhebt. Auch das Aufblühen des *youji*-Genres (遊記) ab dem 16. Jahrhundert reflektiert, dass die Gelehrten eine grössere Mobilität besaßen und das Reisen zur kulturellen Verfeinerung gehört. Bei der Reisetätigkeit der Gentry darf aber auch nicht vergessen werden, dass die meisten Reisen nicht etwa in entlegene Gebiete führten, sondern sich auf die Sehenswürdigkeiten in der Nähe urbaner Zentren konzentrierten.

2) Massentourismus (*dazhong lüyou* 大眾旅游).³¹³ Inwieweit schon am Ende der Ming-Dynastie von einem stark durch die Moderne geprägten Begriff des Massentourismus gesprochen werden kann, ist fraglich. Bessere Reisewege, gute Übernachtungsmöglichkeiten, die Verfügbarkeit von Transportmitteln und Reisebegleitern sowie kommerziell angebotene Reisen³¹⁴ begünstigten sicherlich, dass ein Teil der Bevölkerung Reisen konnte, doch bei der Wahl des Begriffs muss man sich auch der Selbstabgrenzung der Gentry von »gewöhnlichen« Reisenden bewusst sein, die mitunter zur Kategorie der vulgären Reisenden führt. Wu listet drei Domänen auf, die vom breiter angelegten Tourismus besetzt worden seien: a) Stadtreisen. Diese Besichtigungsreisen führten an die historisch relevanten Orte um Beijing, Suzhou, Hangzhou und Nanjing. Aber nicht nur die Sehenswürdigkeiten innerhalb der Stadt, sondern auch peripher gelegenen Orte wie der Xiangshan 香山 in Beijing wurden rege besucht. Yu Chunxi 虞淳熙 (?–1621) etwa legt von der Beliebtheit des Westsees folgendermassen

³¹⁰ Wu (1992): 98–103.

³¹¹ »Craving for travel set the gentry traveler apart from the laboring merchant and common sightseer.« Brook (1998): 182.

³¹² Clunas (1991): 161.

³¹³ Wu (1992): 104–108.

³¹⁴ Brook (1998): 174.

Zeugnis ab: »[es hat] *Reisende wie Ameisen*«. ³¹⁵ b) Feste verschiedener Art (*miaohui jieqing* 廟會節慶). Neben den bereits etablierten saisonalen Festivitäten kamen neue Aktivitäten dazu, die jeweils eine grosse Anzahl Menschen anzogen. Diese Feste in Tempeln oder an historischen Örtlichkeiten waren ein wichtiger kommerzieller Anknüpfungspunkt zwischen der Stadt und dem Hinterland. c) Pilgerreisen (*zongjiao jinxiang* 宗教進香). Die Mönche genossen in der Ming-Dynastie die grösste Mobilität, konnten sich mehr oder weniger frei bewegen und die religiösen Stätten aufsuchen. ³¹⁶ Die grossen religiösen Feste in den Klöstern und Tempeln zogen auch grosse Menschenmengen an, beispielsweise das grosse Guanyin-Fest in Suzhou. Dabei waren nicht nur Mönche zugegen, sondern auch Laienanhänger.

5.1.2. Tian Ruchengs Reiseführer zum Westsee

Das Standardwerk zur Besichtigung des Westsees in der Ming-Dynastie bildete Tian Ruchengs 田汝成 (1503–1577) »Reiseführer des Westsees«, *Xihu youlan zhi* 西湖遊覽志. Das Werk erschien um 1526 und wurde 21 Jahre später von einem Folgewerk (»Supplementum zum Reiseführer des Westsees«, *Xihu youlan zhi yu* 西湖遊覽志餘, 1544 publiziert) ergänzt. Der zweite Teil von Tians Reiseführer, der eine reiche Quelle für lokale Anekdoten und Erzählungen darstellt, ist für das Reisen am See per se eher unwichtig, zeigt aber, wie stark sich schriftliche Tradition und physische Aufenthalte am Westsee verschränkten.

Tian Rucheng stellt den See im ersten Teil der Westsee-Reiseführer in das Zentrum seiner Ausführungen. So ist das einleitende Kapitel gänzlich dem Westsee gewidmet. Kapitel 2 behandelt den Gushan und die drei Deiche. Kapitel 3–7 sind der südlichen Hügelkette gewidmet, Kapitel 8–11 dem nördlichen Pendant. Die folgenden 12 Kapitel handeln die Sehenswürdigkeiten der Seitenzüge der Berge ab (*fenmai* 分脈), wobei Tian die Unterteilung vornimmt, indem er spezifiziert, ob die historischen Stätten innerhalb oder ausserhalb der Stadt liegen. Bezugsgrösse sind also die Berge und die Stadt, wobei der organische Aufbau der Landschaft im Vokabular des Autors deutlich zu Ausdruck kommt. Zentral sind auch die praktischen Informationen in Tians Werk, denn sie erlauben dem Reisenden, sich möglichst geplant und effektiv am Westsee zu bewegen. So sind beispielsweise die Abstände zwischen

³¹⁵ Yu zitiert nach Wu (1992): 104.

³¹⁶ CHC (8): 626.

verschiedenen Sehenswürdigkeiten erwähnt (ein Element, welches auch bei den kaiserlichen Reisedokumentationen der Qing-Dynastie vorkommt, dort aber eher aus dokumentarischen Gründen).³¹⁷ Tians Werk stellt einen Meilenstein in der Gattung der Reiseführer dar, richtet er sich doch direkt an Reisende. Es sind hier also nicht nur die Handelsreisenden, die zu den potentiellen Zielpublika gehören.

Die Song-zeitlichen Texte zu Hangzhou, die als Vorlage für spätere Reiseführer wie Tians Werk dienten, sind mehr oder weniger stark nach den Jahreszeiten geordnet. Die ersten sechs juan von Wu Zimus *Mengliang lu* folgen beispielweise dieser Gliederungsart.³¹⁸ Erst in den folgenden Kapiteln werden die saisonalen Aktivitäten durch weitere Informationen zu der Stadt und den Sehenswürdigkeiten ergänzt.³¹⁹ Es scheint besonders wichtig hervorzuheben, dass der Westsee bei Wu Zimu erst im letzten Kapitel im Zusammenhang mit der Schifffahrt erwähnt wird. In der Ming-Dynastie beginnt sich der See als eigenständiges geographisches Element von der Stadt Hangzhou abzulösen und wird separat besprochen. In Zhou Mis *Wulin jiushi* sind die Aktivitäten saisonal gegliedert, wobei im dritten Kapitel (西湖遊幸, 都人遊賞) die wichtigsten Feste erläutert werden und im Kapitel 10 unter den vier Jahreszeiten wieder erscheinen. Auch der sarkastische Ton späterer Autoren gegenüber den Stadtbewohnern fehlt gänzlich, dies weil sich das Reisen um Hangzhou ausserhalb der offiziellen Reisen noch nicht etabliert hatte. Zhou Mi schlägt beispielsweise folgende Aktivitäten für den Frühling vor: Frühlingsanfang (正春孟春): Bei der Anxian-Halle Schnee schippen, beim Yuzhao-Pavillon Pflaumen betrachten. Frühlingsmitte (二月仲春): Bootsauflug am dem südlichen See, bei der Xianle-Halle den Seidelbast geniessen. Frühlingsende (三月季春): Ausflüge zum Qingming-Fest, im Blumengarten den Mond betrachten.³²⁰ Trotzdem bleibt der Text nicht eine reine Auflistung von saisonalen Aktivitäten und Festen, sondern erläutert fünf wichtige Reisewege um den Westsee: *Nanshanlu* 南山路, *Xihu santi lu* 西湖三堤路, *Gushanlu* 孤山路, *Beishanlu*

³¹⁷ Zu Distanzangaben siehe auch Cambridge History (8): 632.

³¹⁸ j. 1: 1.–2. Monat, j. 2: 3. Monat, j. 3: 4–5. Monat, j. 4: 6.–8. Monat, j. 5: 9. Monat, j. 6: 10–12. Monat.

³¹⁹ j. 7: Stadt Hangzhou, j. 8: Stadttinneres, j. 9–10: Administration und Regierung, j. 11: Brunnen, Deiche und Berge, j. 12: Westsee, Kanäle und Schifffahrt.

³²⁰ Sommeranfang (四月孟夏): Beim Furong-Teich den frischen Lotos geniessen, beim Fangcao-Pavillon die wachsenden Gräser betrachten. Sommermitte (五月仲夏): Bei der Qingxia-Halle die Fische betrachten, beim Ouzhu-Pavillon fünfarbene Kolbenhirsen-Blüten bestaunen. Sommerende (六月季夏): Bootsausflüge auf dem Westsee, bei der Xianle-Halle Blumenschnaps kosten. Herbstanfang (七月孟秋): Mit den Boot zwischen dem Lotos auf dem Westsee treiben, beim Yingxuan-Studio Trauben essen. Herbstmitte (八月仲秋): Beim See und den Bergen Zimt suchen, beim Zhejiang-Pavillon die Flutwelle betrachten. Herbstende (九月季秋): Familienbankett am 9. Tag des 9. Monats, auf dem Su-Deich den Hibiskus geniessen. Winteranfang (十月孟冬): Familienfest; bei Tagesanbruch den Ofen einheizen, bei der Shichan-Halle Räucherwerk ausprobieren. Wintermitte (十一月仲冬): Schnee vor dem Huifu-Gebäude betrachten, bei der Canghan-Halle das südliche Tianzhu-Kloster betrachten. Winterende (十二月季冬): Orchideen beim Blumengarten betrachten, belebter Markt auf der Tian-Strasse. Vgl. WLJS: j. 10 (張約齋賞心樂事), 414–418.

北山路, *Xixilu* 西溪路 (hauptsächlich die Tianzhu-Klöster).³²¹ Auch hier zeigen sich deutliche Überschneidung mit Tians Reiseführer.

Ein Verweis auf die Zehn Ansichten fehlt in Tian Ruchengs Werk, aber in späteren Ausgaben wurde das beigelegte, sehr umfangreiche Kartenmaterial durch Holzschnitt-Illustrationen zu den Ansichten ergänzt (so beispielsweise in einer Ausgabe, die auf das Jahr 1594 datiert werden kann). Dass der Westsee so im Zentrum der Betrachtungen steht, zeigt auf, dass sich im frühen 16. Jahrhundert eine Art Mikrotourismus um den See entwickelte.

Eine deutlich andere Schwerpunktsetzung als in Tians umfangreichem Werk zeigt sich im 1579 von Yu Sichong editierten *Xihu zhi leichao* (1579). Yu handelt zwar auch hauptsächlich den Westsee ab, aber bietet keine eigentliche Raumorganisation an. So werden im mittleren Kapitel die Sehenswürdigkeiten wie in einem Nachschlagewerk thematisch geordnet unter »Berge«, »Steine«, »Aussichtsplattformen« etc. behandelt und die Anzahl der Einträge wird vermerkt.³²² Genau in diesen Kontext fallen auch die Holzschnitte aus dem *Hainei qiguan* (1609) und dem *Xihu zhi leichao*, denn sie können als visuelle Darstellung der Highlights am Westsee verstanden werden, die sehr punktuell sind und nicht zum Ziel haben, den Raum um den Westsee zu erläutern oder praktische Reisehinweise zu geben wie dies bei *Xihu youlan zhi* der Fall ist.

5.1.3. Ming-zeitliche Reiseberichte

Neben den bereits erwähnten Reiseberichten des Koreaner Ch'oe Pu (1487) und von Wang Zhideng (1566) liegen noch weitere schriftliche Quellen für die letzten 60 Jahre der Ming-Dynastie vor. Zu den wichtigsten Zeugnissen der Gentry-Reisetätigkeit gehört Gao Lians Genussanleitung »Aufzeichnung über die Verborgenen Freuden der vier Jahreszeiten«, *Sishi youshang lu* 四時幽賞錄, von 1580. Gao Lian war als gebürtiger Hangzhouer mit dem Westsee besonders gut vertraut und lebte an den Ufern des Sees. Gao pflegte, wie an anderen Stellen bereits erwähnt, einen verfeinerten Tourismus. Clunas bezeichnet ihn sogar als »(...)

³²¹ Im Kapitel 5 »Allgemeine Sehenswürdigkeiten des Sees und der Berge« (*Hushan shenggai* 湖山胜概). WLJS: j. 5, 326–349.

³²² Index des mittleren Kapitels mit Nummer der Einträge in Klammer: shan 山 (15), feng 峰 (6), ling 岭 (7), shi 石 (3), dong 洞 (13), ti 堤 (4), tai 台 (4), jiang 江 (1), quan 泉 (5), jian 澗 (2), jing 井 (5), qiao 橋 (5). Tian Rucheng A: j. zhong, 735–766. Im abschliessenden Kapitel werden ferner Gebäude und Tempel aufgelistet. Tian Rucheng A: j. xia, 767–802.

the leading focus of elite tourism in the whole of China during this period.»³²³ Wie der Titel seines Werks andeutet, war Gao auf der Suche nach den *verborgenen* Freuden. Wie in mehreren Stellen angedeutet, zogen die Sehenswürdigkeiten am Westsee zu bestimmten Zeiten grosse Menschenmassen an. So war etwa der Su-Deich einer der beliebtesten Flanier-Orte am See und wurde entsprechend rege besucht. Gaos Ansatz bestand nun darin, seine Reisetätigkeit möglichst so zu legen, dass er den Menschenmassen entinnen konnte, indem er beispielsweise die Gu-Insel in der tiefen Nacht bei Mondschein besuchte. Dieser elitäre Tourismus zeigt zwar deutlich, dass Reisen am Westsee en vogue waren, aber daraus kann nicht automatisch auf einen überregionalen Massentourismus geschlossen werden. Denn wenn man die Gentry so auffasst, wie Clunas das vorschlägt, dann dienten Genussanleitungen und Ausflüge wie diejenigen von Gao hauptsächlich dazu, den eigenen sozialen Status zu definieren. Die unterschwellige Kritik von Gao, dass die gewöhnlich-vulgären Besucher des Westsees die Sehenswürdigkeiten zum falschen Zeitpunkt und in der falschen Art besuchen, zielt ebenfalls in dieselbe Richtung.

Ein weiterer Bericht stammt von Liu Xian 劉暹, der seinen »Reisebericht zu Seen und Bergen« in zwei Teile gliedert: »Reisebericht zu den Seen« und »Reisebericht zu den Bergen«.³²⁴ Biographische Informationen zum Verfasser des Berichts sind nicht greifbar, aber der Text stammt wohl aus der Mitte der Ming-Dynastie (nach 1508).³²⁵ Zu Beginn wiegt Liu ab, wie er sich im Gelände bewegen soll und beschliesst dann, ein Boot zu mieten, das ihm erlaubt, an einem beliebigen Punkt anzulanden. Gleich zu Beginn äussert er sich kritisch über die Art, wie der Westsee bereist wird, denn er betont die Veränderungen der Landschaft zwischen Morgen und Abend. Im Bericht über den See besucht Liu das Südufer des Sees (Nanping, Leifeng), den Su-Deich mit seinen sechs Brücken, die drei Steintürme, den Gushan und die Duan-Brücke, während der zweite Teil des Berichts sich den Bergen um den Westsee und den darin beheimateten Sehenswürdigkeiten widmet.³²⁶ Liu versucht, sich eine eigene Reiseroute zusammen zustellen und nicht in der althergebrachten Art und Weise die Sehenswürdigkeiten um den See zu besuchen. Insbesondere schlägt er auch vor, die wichtigen Orte am See nicht zu den Jahres- und Tageszeiten zu besuchen, an denen die gesamte Bevölkerung unterwegs ist. Obschon das Entstehungsdatum des Textes nicht weiter

³²³ Clunas (1991): 14.

³²⁴ *Hushan xuyou* 湖山敘游, *Xuhu ji* 敘湖記 und *Xushan ji* 敘山記.

³²⁵ Die drei Steintürme im See wurden von Yang Mengying um 1508 wieder errichtet und werden im Text erwähnt; Lius Reisebericht ist also später entstanden.

³²⁶ Cao (1982): 1–5.

eingegrenzt werden kann, sind die Parallelen zu Gaos Text gross; denn auch Liu sieht sich als profunder Kenner der Westsee-Sehenswürdigkeiten (die Zehn Ansichten des Westsees werden als Besichtigungs-Kategorie nicht erwähnt) und grenzt sich den gewöhnlichen Tagestouristen als solcher ab.

Gao Panlongs 高攀龍 (1562–1626) »Neuntägige Reise in Wulin«, *Wulin jiuri you* 武林九日游, wird aufgrund der schlechten Witterungsverhältnisse immer wieder unterbrochen. Er reist im achten Monat des Jahres 1590 mit zwei Freunden aus Suzhou in einem Boot an und verbringt einige Zeit am Westsee. Seine Reiseroute stellt er sich nach seinem eigenen Gusto zusammen und besucht die wichtigsten Sehenswürdigkeiten am See und auch nahe gelegene Orte wie die Tianzhu-Klöster. Ganz deutlich wird in seinem Text, dass der Fokus seiner Reise nicht etwa auf der Stadt Hangzhou liegt, denn dort verbringt er nur Zeit, weil der strömende Regen ihn dazu zwingt. Der prominente Eunuch Sun Long 孫隆 (1573–1619) wird an mehreren Stellen erwähnt, zumal er an wichtige Wiederaufbauprojekten beteiligt war. Am zweiten Tag seiner Reise mietet Gao ein Boot und besucht den Jingci-Tempel und besucht dann den Huxin-Pavillon und einen ebenfalls unter dem Eunuchen neu erstellten Deich. Am nächsten Tag werden die Sehenswürdigkeiten auf der Gu-Insel besucht (das Grab von Lin Bu, den grossen Buddha-Tempel etc.). Gegen Abend zieht der Mond auf und Gao berichtet von den zahlreichen Reisenden, die Singen und Witze erzählen. Obwohl jetzt eigentlich Herbst ist (14. Tag des 8. Monats), beschreibt der Verfasser des Texts den sich spiegelnden Mond nicht im Zusammenhang mit den Ansichten, sondern vermerkt lediglich, dass der Mond sich auf dem ruhigen Wasser spiegelt. Am vierten Tag besucht Gao die Nanbei-Berge und die in der Nähe gelegenen Tempelanlagen, wo er dann auch von der Müdigkeit übermannt wird. Ein Mönch bei der Longjing-Quelle erzählt dem Reisenden am nächsten Tag, dass es Zehn Ansichten gibt.³²⁷ Diese Zehn Ansichten sind aber nicht etwa die Ansichten des Westsees, sondern ortsspezifische Ansichten des örtlichen Tempels (Höhlen, Quellen, Teiche, Steine), wo Gao auch noch vom berühmten Longjing-Tee kostet, bevor er mit einer Fackel die Grotten erkundet. Auch der sechste Tag bringt nichts als Regen, so dass sich ein Besuch der Stadt anbietet. Am folgenden Tag regnet es wieder und der Reisende kann seine Herberge zunächst nicht verlassen. Der Besuch der in allen Texten als fantastisch beschriebenen Herbstwelle am Zhe-Fluss (verursacht durch das bei Tide in den Fluss strömende Meerwasser) verläuft

³²⁷ Diese Zehn Ansichten des Drachenbrunnens wurden 1761 vom Qianlong-Kaiser auf »Acht Ansichten von Longjing«, *Longjing Bajing* 龍井八景, reduziert. Vgl. Cao (1982): Fussnote 56, 21.

ebenfalls enttäuschend, als der Flusswächter erklärt, dass es dieses Jahr keine Welle gäbe. Als Abschluss besteigt Gao ein Blattboot (leichtes Boot) und kehrt den Kopf noch einmal wehmütig um.³²⁸

Yuan Hongdao 袁宏道 (1568-1610) verbrachte 1597 im Gegensatz zu Gao Panlong über vier Monate am Westsee. Seine »Aufzeichnungen über den Westsee«, *Xihu jishu* 西湖記述, sind nicht als fortlaufender Reisebericht konzipiert, sondern gliedern sich in 15 einzelne Notizen. An die ersten vier nummerierten Aufzeichnungen schliessen kurze, in sich geschlossene Texte zu den Sehenswürdigkeiten an. Das letzte Kapitel wiederum »Gemischte Notizen zum Westsee« ist ein Rückblick auf die vier Monate am Westsee. Die Struktur des Textes geht Hand in Hand mit der assoziativen, durch persönliche Erinnerungen und Erlebnisse geprägten Schreibweise. Ganz anders als etwa Gao Panlong bildet der zeitliche Bezugsrahmen keine ordnende Kategorie. Das Geschehene jedes Tages wird bei Yuan nicht zusammengefasst, sondern er schafft in seinen »Aufzeichnungen über den Westsee« einzelne Vignetten. Yuan teilt das Erlebnis der Westsee-Landschaft mit Freunden (*»Für einen Moment haben sich die Landschaft und die guten Freunde versammelt«*³²⁹) und versucht gleichzeitig, den »einfachen« Reisenden und der Stadtbevölkerung aus dem Weg zu gehen. So schreibt er beispielsweise im Abschnitt über den Wu-Berg: *»Ich scheue mich, in die Stadt zu gehen. Der Wu-Berg liegt in der Stadt und aus diesem Grund habe ich ihn nie ausführlich besichtigt, sondern bin schnell durch den Ziyang-Tempel gegangen.«*³³⁰ Auch wird in der zweiten Aufzeichnung zum See deutlich, dass Yuan in Anspruch nimmt, die beste Zeit der Besichtigung der Sehenswürdigkeiten zu kennen: *»Aber die Leute von Hangzhou besuchen den See nur während den Stunden Wu, Wei und Shen [11–17 Uhr]. Aber eigentlich ist die Reflektion des Grüns auf dem Wasser und die wunderbaren Farbe des Dunstes in den Bergen am Schönsten wenn die Sonne aufgeht und kurz bevor sie untergeht.«* In diesen bereits an anderer Stelle bereits zitierten Zeilen wird deutlich, wie Yuan seine Art des Reisens als die beste und eleganteste auffasst. Denn die einfachen Leute, so die Quintessenz des Abschnitts, können den ästhetisierten Genuss des Westsees sowieso nicht erfahren: *»Diese Freuden sind dem Mönch und den Reisenden vorbehalten, wie könnte man dies den einfachen Leuten erklären?«*³³¹

³²⁸ Cao (1982). Tag 1 und 2: 12, Tag 3: 12–13, Tag 4: 13–14, Tag 5: 14–15, Tag 6: 15, Tag 7 bis 9: 16.

³²⁹ Yuan Hongdao A: 1065.

³³⁰ Yuan Hongdao A: 1070.

³³¹ Yuan Hongdao A: 1066.

Der letzte hier angeführte spät-Ming-zeitliche Reisebericht stammt von Pu Fang 浦昉 (17. Jh.)³³² und folgt der traditionellen chronologischen Aufzeichnungsweise. Sein »Tagebuch über die Reise zum Westsee«, *you Mingshenghu riji* 游明聖湖日記, berichtet von 43 Reisetagen (33 davon verbringt er in Hangzhou) im Herbst 1623, also kurz bevor die grossen Konflikte um die Machtübernahme durch die Mandschus entflammten. Seine Reiseroute folgt weitgehend den üblichen Reisewegen, aber durch die ihm zur Verfügung stehende Zeit besucht er einzelne Sehenswürdigkeiten mehrmals. Obschon dem Reisenden nach über dreissig Tagen die Sehenswürdigkeiten auszugehen scheinen, so beklagt er sich doch, dass er sich bald von der Landschaft trennen muss.³³³ Interessant zu beobachten ist ferner, dass für Pu auch die Innenstadt von grossem Interesse ist. Auch fehlt bei ihm der gegenüber der Lokalbevölkerung lamentierende Grundton, der bei anderen Autoren deutlich hervor tritt. Kritisch äussert sich der Verfasser lediglich über die fehlenden Bäume bei *Jiulisong*.³³⁴

Betrachtet man diese Reiseberichte nun hinsichtlich der Zehn Ansichten des Westsees, so scheint erstaunlich, dass diese durch die Abwesenheit in den Texten glänzen. Gao erwähnt beispielsweise in seiner »Neuntägige Reise in Wulin«, dass er den Herbstmond auf dem See betrachtet, legt aber kein Zeugnis davon ab, dass diese spezifische Landschaftsansicht Teil einer grösseren Serie ist. Interessanterweise weisen in zwei Texten die Mönche darauf hin, dass an ihrem Tempel Ansichten existieren. Angesichts der Tatsache, dass in Yu Sichongs »Klassifizierte Notizen zum Westsee« von 1579 das früheste, monochrome Set von Holzschnitt-Illustrationen zu den Zehn Ansichten des Westsees enthalten war, muss die Wirkung dieser Publikation auf den Tourismus hinterfragt werden. Kultivierte und belesene Reisenden wie Yuan Hongdao kannten die literarischen Quellen zum Westsee ohne Zweifel hervorragend. Obschon die Reiseführer, die mit Westsee-Karten und Holzschnitten zu den Zehn Ansichten versehen waren (also in der Ming-Zeit neben Yu Sichongs Werk auch Yang Erzengs *Hainei qiguan* von 1609 oder die erweiterte, 1594er-Ausgabe von Tian Ruchengs Reiseführer) die Popularität, die den Sehenswürdigkeiten seit der Südlichen Song-Dynastie entgegen gebracht wurde, in der folgenden Zeit beträchtlich steigerten, so muss betont werden, dass die Zehn Ansichten in der späten Ming-Dynastie vielmehr eine ästhetische Kategorie als eine de facto-Kategorie der physischen Raumorganisation am Westsee waren. Andererseits spricht die Tatsache, dass ab dem letzten Viertel des 16. Jahrhunderts die Zehn Ansichten

³³² Teilweise wird der Name auch als Pu Beng transkribiert.

³³³ Pu Fang: 1138.

³³⁴ Pu Fang: 1129.

vermehrt auch Eingang in Westsee-Kompendien fanden dafür, dass sie durchaus eine grössere Popularität erfuhren. Kritisch angemerkt werden muss auch, dass nur die Reisetätigkeit von einer hoch gebildeten Gruppe von Touristen dokumentiert geblieben ist. Wie ein einfacher Stadtbewohner, ein Tagestourist, oder ein Pilger den Westsee und seine Sehenswürdigkeiten bereist hat, findet sich nur indirekt in den obigen Reiseberichten dokumentiert.³³⁵

5.2 Kaiserliche Prägung der Zehn Ansichten während der Qing-Dynastie

Die turbulenten Zeiten des Dynastiewechsels forderten in der Jiangnan-Region ihren Tribut: die in der späten Ming-Zeit angelaufenen Besichtigungsreisen kamen zu einem fast kompletten Stopp und erst ab 1660 gab es wieder nennenswerte Reiseaktivitäten.

Gerade die Zentren der Literati in Nanjing, Suzhou und Hangzhou spielten eine grosse Rolle in der Konsolidierungsstrategie der Qing. Man darf nicht vergessen, dass das untere Yangzi-Delta für die neue Dynastie eine wichtige wirtschaftliche Funktion hatte. Gemäss Angaben von Naquin stammten ein Viertel der Landsteuern aus dieser Region.³³⁶ Und gerade in diesen Regionen war die Akzeptanz der neuen Herrscher klein. Man schwelgte in spät-Ming-zeitlicher Nostalgie, bildete literarische Zirkel und beweinte die vergangenen Zeiten.³³⁷ Doch das 17. und 18. Jahrhundert sollte das Zeitalter des Reisens schlechthin werden und die Stadtbewohner und »einfacheren« Reisenden vermengten sich mit dem Ming-zeitlichen Typus des Literaten. Naquin fasst wie folgt zusammen: »*Through travelers both urban and more narrowly literati culture were diffused throughout the country. Not only did men of all social classes sojourn in search of employment, but many of the wealthy simply traveled for pleasure.*«³³⁸ Die reisende Mittelklasse generierte ganz neue Bedürfnisse und dabei rückten die Literati-Zentren mit ihren Sehenswürdigkeiten und ihrer Historizität in den Fokus der urbanen Bevölkerung.³³⁹ Rowe beschreibt die Kommerzialisierung dieser Orte und vor allem den Fokus auf ihre Sehenswürdigkeiten folgendermassen: »*Their pictorial representations [wichtiger Orte], emblemized on souvenir items such as fans, became widely recognized icons of the new ch'ing urban culture. Local urban booster led lower Yangtze cities in a competitive*

³³⁵ In Ling Mengchus 凌濛初 (1580-1644) Geschichtensammlung »Vor Erstaunen auf den Tisch klopfen« (*Pai'an jingqi* 拍案驚奇) findet sich eine weitere Reisebeschreibung zum Westsee (1. Serie 初刻, j. 18). Vgl. Faure (2002): Note 6, 36.

³³⁶ Naquin (1987): 150

³³⁷ Wai Yee-Li in Idema (2006): 16.

³³⁸ Naquin (1987): 72.

³³⁹ Diese Klasse könnte als *shimin* 市民, »Städter«, zusammengefasst werden.

frenzy of mutual imitation in this regard. Entrepreneurs followed, developing increasingly commercialized leisure culture districts such as Nanking's Ch'in-hui, Hangzhou's West Lake, and Soochow's Tiger Hill. A flourishing tourist industry brought throngs of middle-class visitors to these district's canals, covered markets, teahouses, taverns, and restaurants, especially on festival holidays whose Mardi Gras atmosphere so chagrined the literati whose celebrations of these places had contributed to their allure.»³⁴⁰

Natürlich profitierte auch Hangzhou als »Paradies im Süden« von den wirtschaftlichen Entwicklungen der frühen Qing-Dynastie, verfügte es doch über ein ungeheures wirtschaftliches und touristisches Potential. Dies machten sich die grossen Qing-Kaiser zu Nutzen: sie förderten den Tourismus in spezifischer Art und Weise und versuchten die lokalen Eliten mit gross angelegten Projekten zu Befrieden. Ein wichtiges Instrument dabei waren die Reisen, die für den Kaiser organisiert wurden, um das Reich zu besichtigen. Die Beweggründe für solche mehr oder weniger ausgedehnte Reisen können dabei breit gefächert sein und müssen von Fall zu Fall beurteilt werden. Einige Kaiser bewiesen dabei eine kleine Reisefreudigkeit, wie etwa der Wanli-Kaiser (reg. 1573–1619). Swope beschreibt dies etwas salopp »Wanli spent more and more time within the confines of the forbidden city, dallying with his consorts and hanging out with eunuchs.«³⁴¹ Dasselbe gilt auch für den Yongzheng-Kaiser (reg. 1721–1735), dem eine gewisse Ängstlichkeit zugeschrieben wird.³⁴² So verliess er den Palast selten und begab sich nie in den Süden Chinas.

Das grosse Interesse an Reisen in den Süden (*Nanxun* 南巡) ist besonders unter den zwei wichtigsten Mandschu-Kaisern Hongli 弘曆 (1711–1799; Qianlong-Kaiser) und Xuanye 玄燁 (1654–1722; Kangxi-Kaiser) auffallend. Die Bezeichnung *Xun* 巡 deutet klar daraufhin, dass die Reisen nicht als kaiserliche Ausflüge oder Ferien aufgefasst wurden, sondern als offizielle Inspektionsreisen. Die Vorbereitungen für die Reisen waren grosse Unterfangen, die grosse Teile des Staatshaushaltes in Anspruch nahmen. Jede der Reisestationen musste für den kaiserlichen Besuch vorbereitet werden und die eigentliche Reisegruppe bestand aus bis zu 2500 Personen.³⁴³ Die *Nanxun* sind vor allem deswegen von Interesse, weil die Inspektionsreisen auch nach Hangzhou und somit an den Westsee führten und der Dokumentation dieser Reisen ein grosser Stellenwert zugesprochen wurde. Der Kangxi-Kaiser verfasste keine separat publizierten Berichte über die Reisen, aber das anlässlich seines

³⁴⁰ William T. Rowe in CHC (9): 544.

³⁴¹ Swope (2001): 27.

³⁴² Hearn (2000): 97.

³⁴³ Zhou (1996): 672.

60. Geburtstages kompilierte *Wanshou shengdian* 萬壽盛典 (»Grossartige Aufzeichnungen über die Langlebigkeit«) in 120 Kapiteln auf mehr als 6700 Seiten diente als Vorlage für Hongli, der in Anlehnung daran die »Grossartigen Aufzeichnungen über die Südreisen« (*Nanxun shengdian* 南巡盛典) in Auftrag gab.³⁴⁴ Beide Werke beinhalten Holzschnitte. Im Rahmen einer visuellen Dokumentation der Reisen wurden die Akademiemaler beauftragt, den Reiseverlauf in Handrollen festzuhalten. So sind die Handrollen *Kangxi nanxuntu* 康熙南巡圖 und *Qianlong nanxuntu* 乾隆南巡圖, die unter der Leitung von Wang Hui 王翬 (1632–1717)³⁴⁵ bzw. Xu Yang 徐揚 (akt. ca. 1750– nach 1776) angefertigt wurden mit einer Gesamtlänge von über 350m das wohl wichtigste Zeugnis der Hofmalerei der Qing-Dynastie.

5.2.1 Die Südreisen des Kangxi-Kaisers

Der Kangxi-Kaiser machte in seiner 61 Jahre dauernden Regierung insgesamt sechs Südreisen. Er nahm dabei die Rolle des konfuzianisch geprägten Monarchen ein, um die hohen Würdenträger von seiner Herrschaft zu überzeugen.³⁴⁶ Die Ablehnung gegen die Mandschuren war vor allem im Süden gross, davon zeugen einerseits Aufstände in Yunnan und die Rebellion von Wu Sangui 吳三桂 (1612–1678), mit der die Qing-Armee über acht Jahre zu kämpfen hatte. Die erste Südreise, die der Kaiser im Jahre 1641 durchführte, dauerte nur 60 Tage und hatte das Hauptziel, Wasserbauprojekte³⁴⁷ zu besichtigen und die Unterstützung der Elite im Süden zu gewinnen.³⁴⁸ Dies gelang Xuanye auch, indem er beispielsweise das Grab des ersten Ming-Kaisers besuchte und so der vorangegangenen (Han-chinesischen) Dynastie Respekt zollte. Die erste Reise führte weder an Hangzhou noch Yangzhou vorbei, wohl weil die Mandschu-Armeen rund 40 Jahr zuvor einen Aufstand verbliebener Ming-Loyalisten brutal niedergeschlagen hatten und man weitere Aufstände befürchtete.³⁴⁹

Die zweite Südreise, die im Januar 1689 von der Verbotenen Stadt aus startete, hatte für die weiteren vier Reisen, die unter der Herrschaft Xuanyes durchgeführt werden sollten, Modellcharakter. Die Route führte auf dem Grossen Kanal südwärts und an den wichtigsten

³⁴⁴ Hearn (2000): 98–99. Das *Nanxun Shengdian* wurde von Wang Yuanqi 王原祁 herausgegeben.

³⁴⁵ Einer der Vier Wangs: Wang Jian 王鑑 (1598–1677), Wang Shimin 王時敏 (1592–1680) und Wang Yuanqi 王原祁 (1642–1715).

³⁴⁶ Hearn (2000): 91.

³⁴⁷ Zu den Wasserbauprojekten des Kangxi- und Qianlong-Kaisers vgl. Zhou (1996): 65–67.

³⁴⁸ Zur Etablierung der Mandschu-Herrschaft über die Han mittels der Inspektionsreisen vgl. Zhou (1996): 64–65.

³⁴⁹ Wang (1997): 62 und Hearn (2000): 92.

wirtschaftlichen Zentren China vorbei. Der Kaiser zeigte sich grosszügig, spendete verschiedenen Institutionen Geld und versprach Steuererleichterung. Gleichzeitig waren Besuche von historischen Anlagen wie dem Yu 禹-Schrein ein integraler Teil der Inspektionsreisen. Yu war als legendärer Begründer der Xia-Dynastie für die Bändigung des Wassers zuständig. Da Xuanye viele Wasserbauprojekte (hauptsächlich gegen Überflutungen durch den Gelben Fluss) in Angriff nahm, lag der Besuch des Yu-Schreins auf der politisch-kulturellen Agenda nahe.³⁵⁰

Die für den kaiserlichen Gebrauch hergerichteten Schlafstätten bestanden einerseits aus Residenzen von wichtigen Beamten oder aus umfunktionierten Tempelanlagen. Insgesamt wurden in der Regierungszeit vom Kangxi- und Qianlong-Kaiser über 30 Reisepaläste gebaut. Wenn keine passende Residenz gefunden werden konnte, nächtigte die Reisegruppe in Zelten.³⁵¹ Xuanye liess sich am Westsee ab der vierten Inspektionsreise auf der Gu-Insel nieder, wo der Shengyin-Tempel in eine Residenz umfunktioniert wurde. Der Vorteil des Palastes auf dem Gu-Insel mag für den Kaiser wohl auch darin bestanden haben, dass er die Stadt und den Westsee von Norden her in südlicher Richtung überblicken konnte, analog zu den Bauten in der Verbotenen Stadt.³⁵² Der Reisepalast auf der Gu-Insel wurde um 1727 unter dem Yongzheng-Kaiser wieder in einen reinen Tempel umgebaut.³⁵³

Der Kangxi-Kaiser beschloss, die zweite grosse Inspektionsreise in zwölf (neun davon existieren noch) Handrollen festzuhalten. Das Projekt wurde im Jahr 1691 in Angriff genommen und 1698 eingereicht.³⁵⁴ Um ein solches Projekt effizient durchführen zu können und unter den Mitarbeitern der Akademie auch eine Qualitätssicherung zu gewährleisten, wurde die Arbeit in Etappen gegliedert.³⁵⁵ Die in den Handrollen von 210m Länge gezeigte Reiseroute führt von Beijing nach Pingyuan, Jinan, Mengyin, Yangzhou, auf den Jinshan, nach Jurong, Wuxi, Suzhou, Tangqi, Hangzhou und Shaoxing.³⁵⁶ Die Rolle Nr. 8, die den Reiseabschnitt von Suzhou nach Tangqi zeigt, ist in der endgültigen Version nicht mehr erhalten, aber es existiert noch ein Entwurf auf Papier.³⁵⁷ Der gezeigte Reiseabschnitt

³⁵⁰ Vgl. Chang (2003): 51.

³⁵¹ Zhou (1996): 672.

³⁵² Für eine Abbildung des Reisepalastes auf der Gu-Insel vgl. Wang (1997): 66.

³⁵³ Zhou (1996): 61.

³⁵⁴ Hearn (2000): 93.

³⁵⁵ Als erstes wurden Entwürfe (*gaoben* 稿本) der verschiedenen Abschnitte hergestellt, die dann überarbeitet wurden und als fertige Entwürfe (*dingben* 定本 oder *fuben* 副本, meist mit Tusche auf Papier) dem Kaiser zur Begutachtung vorgelegt wurden. War der Kaiser mit dem Resultat zufrieden, konnte die endgültige Version (*zhengben* 正本) auf Seide in Angriff genommen werden. Vgl. Hearn (2000): 114–115.

³⁵⁶ Für eine detaillierte Auflistung der Reiseabschnitte und ihre Verteilung auf den Handrollen siehe Hearn (2000): Table 2, 94.

³⁵⁷ Hearn (1991): 128.

erstreckt sich über insgesamt 130km, die der Kangxi-Kaiser zwischen dem 25. und 27. Februar 1689 zurücklegte. Xuanye verbrachte insgesamt sechs Nächte in Hangzhou (er erreicht die Stadt am 28. Februar 1689), bevor er in nördlicher Richtung weiterreist (in Handrolle Nr. 9 dokumentiert). Es ist daher höchst erstaunlich, dass weder die Stadt Hangzhou noch der Westsee in den Handrollen dokumentiert sind. Hearn erwähnt die Möglichkeit, dass ein Teil des Entwurfs fehlen könnte, aber argumentiert gleichzeitig, dass die Ausführung und Kontinuität in der siebten bis neunten Handrollen dagegen spricht.³⁵⁸ Wieso hat Wang Hui gerade Hangzhou keinen Platz in den *nanxuntu* gewidmet? In den Aufzeichnungen zu den Südreisen findet sich eine Erklärung, die Hearn wie folgt darlegt: »The diaries specifically record an imperial edict denying that this portion of the tour is merely a sightseeing trip«³⁵⁹ Xuanye erläutert im *Nanxun shengdian*, dass er Hangzhou auf Wunsch der lokalen Bevölkerung besuchte.³⁶⁰ Mehrmals soll er dabei um eine Verlängerung seines Aufenthalts gebeten worden sein, worauf er geantwortet haben soll, dass dies keine Genuss-, sondern ein Dienstreise sei – und den Vorschlag trotzdem annahm.³⁶¹ In einem Vorwort zu einem Gedicht betonte er den offiziellen Charakter seiner Reise:

»West Lake is a place with painted boats and music from the past, but my intention on this trip is to visit local places and look at the mountains and waters.«³⁶²

Der Kaiser rechtfertigt ferner, dass er sein Pferd nie angehalten habe um etwas zu Essen, und dass er nur ein Glas Frühlingswasser bei der Hupao-Quelle getrunken habe.³⁶³

Die folgenden fünf Südreisen (1699, 1702, 1703, 1705 und 1707) waren bezüglich der Reiseroute ähnlich wie die in den Handrollen dokumentierte Reise. Für die Ansichten des Westsees am wichtigsten war ohne Zweifel die dritte Südreise. Auf dieser Reise im Jahr 1699 verbrachte er mehr Zeit in Jiangnan (102 Tage anstelle von 60 bzw. 70 in den ersten Reisen) und besuchte auch Sehenswürdigkeiten ausserhalb des offiziellen Arbeitspensums. Der Kaiser besuchte vor allem die Highlights um den Westsee und folgte dabei in der Auswahl der Orte

³⁵⁸ Vgl. Hearn (1991): 132.

³⁵⁹ Vgl. Hearn (1991): 133.

³⁶⁰ Vgl. Hearn (1991): 43.

³⁶¹ Vgl. Hearn (1991): 44.

³⁶² Übersetzung von Wang Liping. Vgl. Wang (1997): 62.

³⁶³ Vgl. Wang (1997): 62. Im Gedicht »In einem Boot auf dem Westsee treiben« betont der Kangxi-Kaiser abermals, dass »er nicht hier sei, um Sehenswürdigkeiten zu besichtigen.« Vgl. Zhou (1996): 63.

der Reisepraxis der Literaten. Seine Schriftkunstwerke zu den verschiedenen Ansichten wurden auf Stelen übertragen, die am Westsee aufgestellt wurden. Interessanterweise kümmerte es ihn nicht, dass gewisse Orte (so etwa der Huxin-Pavillon), die er mit der kaiserlichen Kalligraphie beehrte, in desolatem Zustand waren,³⁶⁴ aber mit seiner symbolischen Handlung bezeugte der Kaiser die historische Wichtigkeit des Westsees.³⁶⁵

Die Stelen zu den Westsee-Ansichten, die 1699 aufgestellt wurden, und die man mit kleinen Pavillons überdachte, waren für die zukünftige Rezeption der Ansichten äusserst wichtig. Denn durch den kaiserlichen Eingriff wurde unverrückbar definiert, von wo aus eine Ansicht zu betrachten aus. Dabei nahm sich der Kaiser die Freiheit, einige der Titel der Ansichten leicht abzuändern. Aus den zwei Gipfeln, welche die Wolken durchdringen wurden die Zwillingsgipfel (雙峰插雲 anstelle 兩峰插雲), die Abendglocke des Jingci-Kloster wurde zur Dämmerungsglocke (南屏曉鐘 anstelle 南屏晚鐘), der Lotoswind wird zum Wind im Lotos (曲院荷風 anstelle 麴院風荷³⁶⁶) und der Sonnenuntergang bei der Leifeng-Pagode wurde ebenfalls anders geschrieben (雷峰西照³⁶⁷ anstelle 雷峰夕照).

Die Beliebtheit, welche die Zehn Ansichten in kaiserlichen Zirkeln genoss, ist nicht nur durch Gedichte, Malerei und Holzschnitte belegt. An den kaiserlichen Manufakturen in Jingdezhen waren über 3000 Brennöfen in Betrieb, um die steigende Nachfrage nach Keramik zu befriedigen. In der Ostasiensammlung der Residenz München sowie der Porzellansammlung in Dresden finden sich zwei Vasensätze, die zwischen 1700 und 1720 entstanden sind.³⁶⁸ Die auf den Vasen dargestellten Szenen wurden von Morper als Zehn Ansichten des Westsees identifiziert. Ein Vergleich mit zeitgenössischen Quellen lässt den Schluss zu, dass hauptsächlich Holzschnitte als Inspirationsquelle für die Porzellanmaler dienten. Die Vasen in deutschen Sammlungen zeigen ganz deutlich, dass die Westsee-Ansichten nach den kaiserlichen Südreisen ein populäres und verbreitetes Thema waren und auf den narrativen Holzschnitten des späten 16. Jahrhunderts fussten. Als mögliche Vorlage können vor allem die *Hainei qiguan*-Holzschnitte in Betracht gezogen werden.

³⁶⁴ Vgl. Wang (1997): 63.

³⁶⁵ Zur Handrolle 1, 9 und 12 siehe auch Heilesen (1985): 96–117.

³⁶⁶ Diese alternative Schreibweise wurde auch das Thema des Qianlong-Gedichts zur Ansicht. Vgl. Kapitel 6.4.

³⁶⁷ Zhou erwähnt, dass es Nordöstlich des Reisepalastes des Qianlong-Kaisers auf dem Gushan einen Xizhao-Pavillon (西照亭) gibt. Dieser Pavillon scheint aber nichts mit der Ansicht bei der Leifeng-Pagode zu tun zu haben. Vgl. Zhou (1996): 61. Auf Abb. 5 (Karte von 1735) ist dieser Pavillon eingezeichnet.

³⁶⁸ Morper (2004): 26.

Das Interesse des Kangxi-Kaisers an den Ansichten stellt in historischer Hinsicht keine Besonderheit dar, aber wichtig ist, dass die Ansichten zum ersten Mal durch kaiserliches Geheiss an einen Ort gebunden werden und so die Rezeption der Landschaft an ein bestimmtes Schema band.

5.2.2 Der Yongzheng-Kaiser und die Westsee-Chronik *Xihu zhi*

Obwohl der Yongzheng-Kaiser keine Südreisen machte, darf seine Förderung der Westsee-Region nicht unterschätzt werden. In seiner kurzen Regierungszeit (1725–1735) wurde Li Wei, der als Mit-Verfasser bzw. Herausgeber der grossen Westsee-Chronik *Xihu zhi* schon mehrmals erwähnt worden ist, Provinzgouverneur. Schon ein Jahr vor dem Abdanken des Kangxi-Kaisers war ein grosses, von Huang Shulin und Wang Jun geleitetes Westsee-Projekt angelaufen, das in seinen Ausmassen noch umfassender war als jenes von Sun Long. 1727 informiert Li Wei den Thron, dass das Projekt abgeschlossen sei.³⁶⁹ Der Eifer, mit dem Li Wei sich insbesondere den Westsee-Ansichten widmet, ist erstaunlich. Neben den traditionellen Zehn Ansichten wurden in jener Zeit die 18 Ansichten des Westsees (vgl. Kapitel 3.4.) geschaffen. Wang Liping beschreibt, dass Li und seine Entourage bei der Etablierung der Zehn Ansichten nicht gerade auf historischen Quellen aufbauend arbeiteten, sondern dass die Auswahl der Orte eher willkürlich war:

»The officials used their imagination to pick sites which would allow for their re-invention.«³⁷⁰

Dies zeigt einerseits, dass die unter dem Kangxi-Kaiser platzierten Stelen schon wieder Schaden genommen hatten und dass die Ansichten durch Li als Instrument für eine Kulturpolitik eingesetzt wurde, die nicht unbedingt den Anspruch erhob, historisch korrekt zu sein, sondern vielmehr die Region um den Westsee in den Fokus des erstarkenden Tourismus zu stellen. Auch die 18 Ansichten scheinen populär gewesen zu sein, und man konnte den Yongzheng-Kaiser davon überzeugen, seine Kalligraphie für Stelen zu den Ansichten zu verwenden. Diese Ansichten entstanden in der Zeit zwischen 1727 und 1731 und wurden in

³⁶⁹ Wang (1997): 68.

³⁷⁰ Wang (1997): 64.

die Chronik des Westsees aufgenommen. Das Verhältnis zwischen Li und dem Kaiser scheint dabei nicht nur freundschaftlich gewesen zu sein, einerseits unterstützte Kaiser Yongzheng die Aktivität des Gouverneurs, andererseits beschrieb er Li, der nicht als Literat, sondern vielmehr als Bürokrat einzuordnen ist, als kruden Menschen.³⁷¹

Die Autorität von Li Weis *Xihu zhi*, welches eine Kombination von Reiseführer und Konvolut von historischen Informationen war, wird von Wang Liping betont.³⁷² Das *Xihu zhi* etablierte, wie man den Westsee bereiste. Die Kapiteleinteilung folgt dabei interessanterweise der Vorgabe aus Tian Ruchengs *Xihu youlan zhi* (-yu) und zeigt, wie Li Wei auf die Reisebücher aus dem touristischen Kontext zurück griff. Wie aus der Diskussion des Kartenmaterial aus der Qing-Dynastie hervorging, war es gerade das frühe 18. Jahrhundert in welchem die Zehn Ansichten sich als prominente Kategorie der Westsee-Sehenswürdigkeiten etablierten. So sind die Zehn Ansichten im *Xihu zhi* prominent gekennzeichnete Orte. Dies wiederum erlaubte es dem Qianlong-Kaiser, auf die Förderung der Zehn Ansichten durch seinen Grossvater und Vater aufzubauen, wie das nächste Kapitel zeigt.

5.2.3 Die Südreisen des Qianlong-Kaisers

Der Qianlong-Kaiser liess sich bedeutend mehr Zeit, bis er seine erste Südreise im Alter von 40 Jahren antrat. Die Motivation für die Reisen lag anders als bei Xuanye, denn Hongli war sich der Unterstützung der lokalen Eliten bereits sicher. Dies hat damit zu tun, dass sein Grossvater China befriedet hatte und die politische Situation weitgehend stabil war. Neben den Wasserbauprojekten erwähnt der Kaiser auch, dass er die Situation der Bevölkerung inspizieren wollte.³⁷³ Sicherlich wollte er aber auch seinem Grossvater in nichts nachstehen, als er ebenfalls sechs Reisen in den Süden (1751, 1757, 1762, 1765, 1780 und 1784) antrat und sie in Handrollen dokumentieren liess. Die besuchten Orte, abgehaltenen Zeremonien und auch die Reisepaläste in Suzhou, Nanjing und Hangzhou³⁷⁴ waren keine wirkliche Neuerung, sondern eher eine Nachstellung der Reisen seines Grossvaters. Trotzdem scheint sich Hongli bewusst gewesen zu sein, dass er durch seine Gedichte, Stelen und Besuche einen wichtigen Beitrag zur Kultur der Jiangnan-Region leisten konnte. Auf den ersten vier Reisen sind so

³⁷¹ Wang (1997): 71.

³⁷² Wang (1997): 82

³⁷³ Hearn (2000): 97.

³⁷⁴ Cambridge History (9): 177.

etwa 100 Gedichte pro Tour ausschliesslich zu Sehenswürdigkeiten in Hangzhou und am Westsee entstanden.³⁷⁵

Durch die Interaktion mit den lokalen Literati sicherte er sich seine Stellung innerhalb dieser Gesellschaftsschicht. Aus einem politischen Standpunkt heraus kann argumentiert werden, dass der Qianlong-Kaiser die Kultur als politisches Instrument einsetzte, um sich nicht nur als mandschurischer Himmelssohn fest in der Gesellschaftsordnung zu verankern, sondern auch in der kulturellen Debatte einen wichtigen Ton anzugeben.

Die Reiseplanung war straffer organisiert als die seines Grossvaters. So kündete er jeweils die *Nanxun* zwei Jahre vorher an, damit alle Vorbereitungen getroffen werden konnten. Der Kaiser lobte in den Anleitungen für seine Reisevorbereitungen in den Süden einerseits die Schönheit der Landschaft Jiangnans, andererseits hielt er die lokalen Verantwortlichen aber auch dazu an, nicht das halbe Reich für seinen Besuch auf den Kopf zu stellen. Besonders das Abbrennen von Feuerwerk und die Laternenboote scheinen ihm nicht gefallen zu haben.³⁷⁶

Der Qianlong-Kaiser wohnte auf den ersten drei Südreisen im Taipingfang innerhalb der Stadt Hangzhou. Dieser Palast ist in der Handrolle *Xihu xinggong tu* in der Nationalbibliothek dargestellt (vgl. Kapitel 4.2.4.1.). Damit die beschwerliche Reise nicht über die Strassen der Stadt führen musste, wurde ein schiffbarer Kanal vom Taipingfang an den Westsee gebaut.³⁷⁷

Ob der Kanal aber auch wirklich benutzt wurde, ist fraglich, denn in der Handrolle der Nationalbibliothek reist der kaiserliche Tross auf den Strassen durch die Stadt. Bald darauf, um 1757,³⁷⁸ liess der Kaiser einen zweiten Reisepalast in Hangzhou errichten, der ungefähr am gleichen Ort stand wie der seines Grossvaters. Dazu wurde aber der 1727 in einen Tempel rückgebildete Shengyinsi westlich um einen separaten Gebäudekomplex erweitert.³⁷⁹ Auch in den Städten Suzhou und Nanjing folgte der Kaiser dem Muster, dass er jeweils einen Palast innerhalb der Stadtmauern und einen ausserhalb der Stadtmauer errichten liess.³⁸⁰ Die vierte Reise, die im Jahr 1765 in den Süden führte, sollte eigentlich die letzte sein.³⁸¹

Wie auch Xuanye beauftragte Hongli Maler mit der Abbildung seiner Inspektionsreise auf ebenfalls zwölf Handrollen. Der Qianlong-Kaiser wählte dabei die erste Reise als Vorlage aus

³⁷⁵ Vgl. Wang (1997): 79.

³⁷⁶ Vgl. Wang (1997): 76–77.

³⁷⁷ Vgl. Zhou (1996): 61.

³⁷⁸ Wang (1997): 75.

³⁷⁹ Zhou (1996): 61.

³⁸⁰ Wang (1997): 75. Die Lage des kaiserlichen Palastes während der Song-Dynastie entsprach nicht den normalen Gegebenheiten; da dieser im Süden der Stadt lag. Siehe Heng (1999): 142.

³⁸¹ Vgl. Hearn (2000): 98.

und übertrug die Gesamtverantwortung des Projektes an Xu Yang, der fünf Jahre an dem 140m langen *nanxuntu* arbeitete und es im Mai/Juni des Jahres 1770 beim Kaiser einreichte.³⁸² Von den zwölf Handrollen sind noch sieben erhalten.³⁸³ Die gesamte 8. Rolle ist Hangzhou und dem Westsee gewidmet. Hongli hatte also im Gegensatz zum Kangxi-Kaiser keine Bedenken diesen Abschnitt der Reise ausführlich zu dokumentieren. Die betreffende Handrolle ist nicht mehr erhalten, aber das Historische Museum in Beijing bewahrt die Papierversionen davon auf, die allerdings weder publiziert noch zugänglich sind. Hearn vermerkt lediglich, dass die Handrolle beim Yong'an-Tor einsetzt und dann einen Überblick über den Westsee bietet.

Die Qianlong- und Kangxi-Version der Südreisen sind sich sehr ähnlich, es scheint aber, dass Wang Hui mehr Wert auf eine durchgehende Narration gelegt hat. Die Qianlong-Handrollen sind in Abgrenzung davon eher szenische Darstellungen. Dies mag auch mit den Gedichten von Hongli zusammenhängen, die er auf den Südreisen verfasst hat und die im *Nanxun shengdian* enthalten sind. Jedes dieser Gedichte ist einem Ort gewidmet und begünstigt so den monoszenischen Modus der Darstellung. Neben den Tausenden von Gedichten im *Nanxun shengdian* (darunter die Gedichte zu den Zehn Ansichten, vgl. Kapitel 6.) sind auch die Transkriptionen der Stelen, die der Kaiser in Auftrag gab, ein Bestandteil (die persönlichen Texte und Gedichte von Hongli nehmen insgesamt 1200 Seiten ein).³⁸⁴ Die Illustration von Sehenswürdigkeiten innerhalb der Südreisen-Kompilation oblag dem Maler Qian Weicheng 錢緯城 (1720–1772).³⁸⁵ Die Qianlong-Gedichte wurden auf der Rückseite der Stelen des Kangxi-Kaisers eingraviert, ein Akt der den Zehn Ansichten zusätzliche historische Relevanz zuführen sollte.

Das Interesse an den Westsee-Ansichten lässt sich auch am »Garten der Vollkommenen Klarheit«, *Yuanmingyuan* 圓明園, in Beijing demonstrieren. Die Anlage wurde unter dem Kangxi-Kaiser angelegt, später seinem Sohn vermacht, der darin bei einem Reitunfall den Tod fand. Der Qianlong-Kaiser vervollständigte um 1744 die 40 Ansichten von Beijing, die den Park konstituierten.³⁸⁶ In den Ansichten innerhalb des Gartens lassen sich insgesamt

³⁸² Die schriftlichen Aufzeichnungen über die Südreisen *Nanxun shengdian* wurden erst ein Jahr nach dem 60. Geburtstag von Hongli fertig gestellt und sind wohl zusammen mit den Handrollen als Einheit zu betrachten.

³⁸³ Für die genaue Aufteilung bzw. den Standort siehe Hearn (2000): Table 4, 100.

³⁸⁴ Vgl. Hearn (2000): 106 und 108.

³⁸⁵ Ein Album des Malers, welches die fünfte Südreise illustrieren soll, befindet sich in der British Library. Vgl. Ledderose (1985): 291–292.

³⁸⁶ Wong (2001): 25.

sieben Ansichten eruieren, die mit dem Westsee verknüpft sind (für die Lokalisierung vgl. Abb. 123):

- 1) Nanping wangzhong
- 2) Leifeng xizhao
- 3) Santan yinyue
- 4) Pinghu Qiuyue
- 5) Qu yuan hefeng
- 6) Liulang wenyang
- 7) Shuangfeng chayun.³⁸⁷

Die letzte Ansicht lässt sich nur durch ein Bild des Malers Xu Sheng (akt. ca. 1741–1757) rekonstruieren.³⁸⁸ Der kaiserliche Garten beim Nanping-Hügel in Hangzhou, *xiaoyoutian yuan*, soll ebenfalls als Kopie im Yuanmingyuan angelegt worden sein, nachdem der Kaiser Hangzhou 1751 besucht hatte.³⁸⁹ Zu der Nanping-Ansicht im kaiserlichen Garten verfügen wir über mehr Informationen. Der Kaiser liess einen Hügel aufschütten, ein in Grösse und Form exaktes Duplikat der Jingci-Glocke herstellen und beklagte sich dann, dass der Klang der Glocke nicht bis in sein Studienzimmer reiche. Ein findiger Ingenieur soll dann neben der Glocke einen Brunnen gegraben haben, der den Klang der Glocke verstärkte.³⁹⁰ Auf der Karte aus dem Musée Guimet ist zu erkennen, dass selbst die drei Steinpagoden auf einem künstlich angelegten See nachgebildet wurden. Die Parkanlage wurde von den britisch-französischen Truppen 1869 fast vollständig zerstört und in Zuge der Plünderung kamen zwei Alben, welche Werke von Tang Dai 唐岱 (1673–nach 1753) und Shen Yuan 沈源 (tätig 1736–1795) enthalten, nach Paris. Die 40 Blätter zum Thema »Vierzig Ansichten des Yuanmingyuan«, *Yuanmingyuan sishi jing* 圓明園四十景, stellen eine Auswahl von Orten innerhalb des Gartens dar, die der Qianlong-Kaiser 1744 in Auftrag gab.³⁹¹ Unter diesen Blättern finden sich die Westsee-Ansichten *pinghu qiuyue* und *quyuan hefeng* wieder.

Die politische Dimension der kulturell geprägten Reisen in den Süden durch Hongli ist unumstritten. Durch das Aufwachen von historischen Stätten und die Ehrerbietung an die

³⁸⁷ Identifizierung der Ansichten mithilfe von Wong (2001), Chiu (2000) und Ledderose (1985).

³⁸⁸ Vgl. Chiu (2000): 259.

³⁸⁹ Wong (2001): 56.

³⁹⁰ Wong (2001): 29 und 48–49.

³⁹¹ Für Abbildungen der Ansichten siehe Chiu (2000): 216 (*pinghu*), 224 (*quyuan*).

Heroen der Jiangnan-Kulturlandschaft schaffte es der Kaiser, sich fest in der Literati-Kultur zu etablieren. Trotzdem sollte dem Set der Zehn Ansichten per se keine so immanent starke politische Bedeutung zukommen, die anderen Ansichten verliehen wurden. Ganz anders verhielt es sich beispielsweise mit dem Projekt, dass unter dem Maler Wang Fu 王紱 (1362–1416) im Jahr 1414 initiiert wurde. Als Dichter und Maler wurde Wang durch den Kaiser gebeten, die Verlegung der Hauptstadt nach Beijing mit einem künstlerischen Projekt zu unterstützen. Es sollte zwar noch sieben Jahre dauern, bis dies Realität wurde, aber der Vorgang zeigt sehr deutlich, wie durch Kunst und Kultur versucht wurde, Unterstützung in den regierenden Klassen der Gesellschaft zu erhalten. Im Kolophon von Wang Rong (1371–1440) zu den »Acht Ansichten in Beijing«³⁹² wird die Unterstützung für den Plan des Yongle-Kaisers deutlich:

*»Yet no place surpasses Yanji [Beijing] for having broad, deep terrain and steep, secure passes which will firmly protect the level, broad plain forever.«*³⁹³

Die Vorzüge von Beijing werden gepriesen, dies vor allem mit dem Argument, dass die Sicherheit der neuen Hauptstadt durch die geographische Lage optimal sei. Liscomb fasst zusammen, dass die Acht Ansichten von Beijing ein Ausdruck *»of the scholarly research and literary activities pursued to bolster the emperor's arsenal of arguments«* seien. Die Instrumentalisierung der Literaten für politische Zwecke kann zwar in den Inspektionsreisen immanent durchaus eruiert werden, aber den Ansichten des Westsees kam diese Bedeutung als Teil der kaiserlichen Propaganda nicht zu.³⁹⁴

³⁹² Dieses Werk ist im zweiten Kaiserlichen Sammlungskatalog der Qing-Dynastie (*Shiqu baoji xubian*, 1793) vermerkt und befindet sich im Lishi Bowuguan in Beijing. Vgl. Liscomb (1988): 126.

³⁹³ Übersetzung von Liscomb. Vgl. Liscomb (1988): 128.

³⁹⁴ Der Begriff »Westsee-Ansicht« *Xihu jing* 西湖景 erfuhr unter dem Gaozong-Kaiser eine ganz spezielle Prägung. Ah Ying (1900–1977) analysiert in einem Artikel über die Verwendung des Begriffs Westsee-Ansicht die aus Europa importierten Guckkästen. In der Kompilation »Aufzeichnung über die bemalten Prachtboote aus Yangzhou« (*Yangzhou huafang lu* 楊州畫舫錄 von Li Dou 李斗, 1793) werden die Vorzüge der Gärten, Pavillons und andere Sehenswürdigkeiten um Yangzhou gepriesen. Im elften Abschnitt des Textes wird die Genese des oben genannten Terminus erläutert. Gemäss Li stellten die Leute aus Jiangning Holzkästen her, in denen Blumen, Bäume und Fische betrachtet werden konnten. Merkwürdige Geister und Gestalten, die an Opernfiguren erinnern, konnten erblickt werden. Der Autor fährt mit der Beschreibung der Konstruktion fort: »Die Öffnung ist ein rundes Loch. Es sieht aus wie eine fünffarbige Meeresschildkröte. Mit einem Auge blickt man hinein. Was klein ist wird gross. Man nennt dies die Linse der Westlichen Welt (*Xiyangjing* 西洋鏡).« (Li Dou zit. nach A Ying (1979): 697.). Das Betrachten der Guckkästen war ein beliebter Zeitvertreib der Bewohner aus Yangzhou und als Gaozong auf seinen Südreisen in der Region verweilte, brachte er einen Guckkasten nach Beijing. (vgl. A Ying (1979): 697.) Die für die Verwendung in Guckkästen nötigen Miniaturmalereien (*Huapian* 畫片, auch »Ausländerbilder«, *Yangpian* 洋片 genannt) tauchen ebenfalls im Inventar des Qianlong-Kaisers auf. Unter den insgesamt sechs Blättern (die beidseitig bemalt waren und umgedreht werden konnten), war auch eine Gesamtansicht des Westsees. Diese Miniaturen wurden hauptsächlich in Suzhou hergestellt und der Westsee war nebst Szenen aus breit rezipierten Romanen wie dem »Traum der Roten Kammer« oder der »Reise in den Westen« das beliebteste Thema. Deswegen wurden die Guckkästen auch als »Westsee-Ansicht«, *Xihu jing*, bezeichnet.

5.2.4 Touristische Reisepraxis in der Qing-Dynastie

Die Südreisen der grossen Qing-Kaiser prägten den Stellenwert der Zehn Ansichten am Westsee nachgiebig. Wie die Ausführungen in dieser Arbeit ergeben haben, änderten sich sowohl die Darstellungsweisen der Ansichten als auch die touristische Reisepraxis. Während man bei den Zehn Ansichten während der Südliche Song-Dynastie noch weitgehend von einer ästhetischen Raumkategorie sprechen kann, so wurden die *Xihu shijing* in der späten Ming-Dynastie und der folgenden Qing-Dynastie als Reiseorte und Höhepunkte jeder Westsee-Reise immer wichtiger. Davon zeugen die im vorhergehenden Kapitel vorgestellten Reiseführer aus der Ming-Dynastie. Mit der zunehmenden Mobilität und Prosperität der städtischen Bevölkerung reisten zu Beginn der Qing-Dynastie im 17. und 18. Jahrhundert bedeutend mehr Personen. Hier sollen nun einige der schriftlichen Quellen zu diesen Entwicklungen, insbesondere Reiseberichte, aufgeführt werden, die von den grossen Änderungen in der Qing-zeitlichen Westsee-Landschaft Zeugnis ablegen.

Zhang Dais 張岱 (1597–1679) »Traumsuche am Westsee«, *Xihu mengxun* 西湖夢尋, wurde um 1671, also rund 30 Jahre nach dem Dynastiewechsel verfasst. Zhang Dai greift bei der formalen Gliederung seiner Traumsuche auf Vorbilder wie Zhou Mis *Wulin jiushi* zurück, wie das Inhaltsverzeichnis deutlich zeigt: *Xihu beilu* 西湖北路 (j. 1; Baoshu-Pagode, grosser Buddha-Tempel, Xiling-Brücke), *Xihu xilu* 西湖西路 (j. 2; Lingyin- und Tianzhu-Klöster, Feilaifeng, Beigaofeng), *Xihu zhonglu* 西湖中路 (j. 3; Gushan, Su-Deich, Huxinting), *Xihu Nanlu* 西湖南路 (j. 4; Lingyinsi, Jingcisi, Leifeng, Nangaofeng). Das fünfte Kapitel von Zhang wird den »Ansichten ausserhalb des Westsees« (*Xihu waijing* 西湖外景, j. 5) gewidmet. Der Titel von Zhang Dais Werk impliziert, dass der Autor dem Westsee der späten Ming-Dynastie nachtrauert, als die Ming-Herrscher noch die Geschicke des Reiches leiteten. Seine »Traumsuche beinhaltet eine erfrischende und witzige Touristentypologie. Zhang Dai beschreibt die Leute, die am 15. Tag des 7. Monats den Mond am Westsee betrachten:

»Am 15. Tag des 7. Monats kann man nicht das Geringste sehen, nur die Leute die unterwegs sind, kann man sehen. Wenn man die Leute des 15. Tages des 7.

Monats betrachtet, so kann man sie in fünf Kategorien einteilen: [1] In mehrstöckigen Booten mit Flöten und Trommeln³⁹⁵ [unterwegs], [sie halten] Bankette mit offizieller Kopfbekleidung, Singmädchen und Diener sind im Licht der Fackeln und Lampen [zu sehen], Ton und Licht ergeben ein Durcheinander. Man sieht diejenigen Leute, die [so tun als ob sie] den Mond betrachten aber ihn eigentlich nicht betrachten. [2] Auch mit mehrstöckigen Booten [unterwegs], [in Begleitung] von Mädchen aus gutem Hause und Schönheiten, die schöne Knaben dabei haben, Geschrei mischt sich mit Gelächter. Sie sitzen vorne auf den Booten, schauen links und rechts. Ihre Körper sind unter dem Mond, aber eigentlich schauen sie den Mond nicht an. [3] Auch in Booten mit Musik und Gesang [unterwegs], mit berühmten Singmädchen und müssig gehenden Mönchen, Wein trinkend und summend, leise Blasinstrumente, leicht wie Seide, Flötenspiel und Gesang vermischen sich. Sie sind unter dem Mond, betrachten den Mond und wollen, dass die anderen Leute sie beim Mond betrachten betrachten. [4] Ohne Boot und ohne Sänfte [unterwegs], ohne lange Hemden und Kopfbedeckung gekleidet, betrinken sich und fressen sich voll, rufen [danach] anderen Leuten zu, drängen sich in die Menschenmenge, gehen zum Zhaoqing-Kloster und zur Duan-Brücke, wild schreiend, geben vor, betrunken zu sein und singen falsch. Den Mond betrachten sie auch, diejenigen, die den Mond betrachten, betrachten sie auch, diejenigen, die den Mond nicht betrachten, betrachten sie auch, aber eigentlich betrachten sie gar nichts. [5] In kleinen Booten mit einem leichten Vorhang [unterwegs], nur mit kleinen Teeöfen, bringen das Wasser in kleinen Teetöpfen zum Kochen, feines Porzellan wird ruhig herumgereicht, [mit] guten Freunden und schönen Frauen, laden den Mond ein, mit ihnen zu sitzen, oder verstecken sich unter den Bäumen, oder fliehen an den inneren See.³⁹⁶ Sie betrachten den Mond, betrachten ihn so, dass die anderen sie nicht sehen [wie sie den Mond betrachten], oder betrachten den Mond so, dass es nicht auffällt. Die Leute aus Hangzhou gehen zwischen 9-11 Uhr aus der Stadt und kommen um 17-19 Uhr wieder zurück, meiden den Mond, als ob er ihr Feind wäre. Mit der Masse [der anderen Reisenden] kämpfen sie sich nach draussen, geben den Torwächtern viel Trinkgeld, die Sänfenträger halten die Fackeln nach oben und

³⁹⁵ Mehrstöckige Ausflugsboote mit musikalischer Begleittruppe.

³⁹⁶ Lihu, nördlich der Gu-Insel, wurde von der Masse weniger frequentiert als der Waihu.

warten am Seeufer. Mal im Boot, wird der Bootsführer gedrängt, sie schnell bei der Duan-Brücke abzuladen, damit das grosse Fest nicht verpasst wird. Vor dem zweiten Glockenschlag [zwischen 21 und 22 Uhr] [sind die] Gesänge und Stimmen wie der Ton von kochendem Wasser, wie ein Schrei im Traum, wie im Traum gesprochene Worte, wie taub und stumm. Die kleinen und grossen Boote treffen sich am Ufer, [die Reisenden] sehen die schönen Orte nicht, sondern sehen nur Schifferstange an Schifferstange, Boot an Boot, Schulter an Schulter, Gesicht an Gesicht, das ist alles. Einen Moment später ist alles vorbei, die lokalen Behörden lösen alles auf. Sänftenträger rufen die Bootsinsassen, drohen ihnen, dass die Tore der Stadt geschlossen werden. Lampen und Fackeln reihen sich wie die Sterne. Einer nach dem anderen treffen sie sich und sind dann weg. Auch die Leute vom Ufer gehen zu den Toren, langsam werden es weniger, nach einem Moment ist alles vorbei. Wir landen am nahen Ufer an. Die steinernen Stufen der Duan-Brücke sind kühl, wir legen eine Trinkmatte darauf und halten ein Fest ab. In diesem Moment sieht der Mond aus wie ein frisch polierter Spiegel, die Berge sind wie neu geschminkt, der See frisch wie gewaschen. Diejenigen, die ruhig trinken und summen, diejenigen, die sich unter den Bäumen verstecken, die grüsse ich und bitte sie, zu uns zu sitzen. Ein eleganter Freund kommt, eine bekannte Kurtisane, die Becher stimmen uns friedlich, Musik und Gesang erklingen. Das Mondlicht ist geheimnisvoll kühl. Im Osten wird es hell und die Gäste brechen auf. Ich strecke mich im Boot aus und schlafe tief im 10 li entfernten Lotosfeld, der Duft schlägt mir entgegen. Schöner noch als in einem klaren Traum.«³⁹⁷

Zhang Dais Typologie mit fünf verschiedenartigen Westsee-Besuchern könnte in anderen Worten wie folgt beschrieben werden: Bürokraten und Offizielle, blasierte Reiche, extrovertierte und exaltierte quasi-Kultivierte, unkultivierte Landeier und Trunkenbolde, Gelehrte. Der Spuk der Mondbetrachtung ist schnell vorbei und der Autor scheint aufzuatmen und den Mond nun wirklich zu geniessen, so wie man es von einem Literaten erwarten würde. Der vorliegende Text man an einigen Stellen überzeichnet und zugespitzt formuliert sein, vermittelt aber doch die Veränderungen am Westsee, mit denen sich die kultivierten Reisenden abgeben mussten. Grosse Menschenmassen nehmen an den grossen saisonalen

³⁹⁷ Zhang Dai lehnt sich in einigen Teilen seines Berichts stark an Zhou Mi: j. 3 (都人避暑), 305 an. Vgl. Zhang Dai: j. 7 (西湖七月半), 136–137.

Festen teil und die Reisen, die Mitte der Ming-Dynastie noch einer kleinen Bevölkerungsschicht vorenthalten waren, sind nun einem grösseren Bevölkerungsteil zugänglich.

Der nächste Reisebericht stammt schon aus der Zeit nach der 1699er-Südreise des Kangxi-Kaisers. Sun Jiagans 孫嘉淦 (1683–1753) Westsee-Reise *you Xihu ji* 遊西湖記 ist als Teil seiner Südreisen-Aufzeichnungen³⁹⁸ überliefert. Bezüglich der präferierten Fortbewegungsart klärt Sun den Leser über die Vorzüge von Sänften und Booten auf, wobei er zum Schluss kommt, dass die Pracht des Westsees nur erfasst werden kann, wenn man zu Fuss unterwegs ist. Auf dem Wansong-Berg realisiert der Reisende dann, dass seine Befürchtung, dass Westsee-Bilder schöner sind als der Westsee selbst, nicht zutrifft. Auf dem Nanping-Hügel angelangt, erwähnt Sun schon die ersten fünf der Zehn Ansichten. Hier zeigt sich, dass nicht mehr die historischen Anlagen im Zentrum des Interesses stehen, sondern dass die Zehn Ansichten plakativ und stellvertretend erwähnt werden: »Der Nanping-Berg ist eine Ansammlung von merkwürdigen Steinen, unten gibt es einen alten Tempel, die so genannte Abendglocke von Nanping«.³⁹⁹ In ähnlicher Weise werden die anderen Ansichten abgehandelt. Sonst scheinen die besuchten Orte grösstenteils mit der Wahl Gao Panlongs übereinzustimmen: Grotten, Feilei-Gipfel, Tianzhu-Klöster etc., wobei Sun einen über 90-jährigen Mönch des Lingyin-Klosters antrifft und dem Leser einige Kommentare zum Buddhismus abgibt. Der zweite Besuch bei den Tianzhu-Klöstern, bei dem wiederum Räucherwerk abgebrannt wird, findet auf dem Trümmerfeld des eben abgebrannten Klosters statt. Die nächste Etappe führt auf den kaiserlichen Reisepalast auf dem Gushan, von dem Sun schwärmt. Ferner werden wiederum zwei der Zehn Ansichten kurz eingeführt und zum Schluss resümiert Sun die Fortbewegungsarten am Westsee.⁴⁰⁰ Bei diesem Reisebericht ist ein grosser Wandel feststellbar. Diskussionen um die Zeit der Reise, den Gemütszustand etc. treten in den Hintergrund und die Zehn Ansichten werden als Highlights mit den ihnen zugeordneten Orten gleich gesetzt. Es ist deutlich zu erkennen, dass die Südreisen des Kangxi-Kaisers als auch die Arbeit von Li Wei enorme Auswirkung auf den Tourismus hatten. Der Besuch des Westsees wurde in einem gewissen Sinn durch die Präsenz kaiserlicher Stelen und Pavillons kanalisiert. Ganz ähnlich verhält es sich mit dem Bericht von Zhang Renmei 長仁美 (18. Jh.). So legt sein *Xihu ji you* 西湖紀遊 ebenfalls von der prominenten Stellung der

³⁹⁸ *Nanyou ji* 南遊記. Sun verfasste das Werk vor seinem *jinshi*-Examen um 1713.

³⁹⁹ Cao (1982): 25.

⁴⁰⁰ Cao (1982): 25–28.

Ansichten in der Reiseplanung Zeugnis ab.⁴⁰¹ Zhang besucht den See zwei Mal, einmal um 1759 und noch einmal rund drei Jahre später. Auch bei ihm werden die Zehn Ansichten als Höhepunkte eines Westsee-Besuchs erwähnt.⁴⁰²

Zhai Haos 翟灏 »Reiseführer zum See und den Bergen«, *Hushan bianlan* 湖山便覽, von 1765 greift diese Änderungen, die bei Sun Jiagan und Zhang Renmei zum Ausdruck kommen, auf. So sind bei ihm die Sehenswürdigkeiten prominent im ersten Kapitel (*jicheng* 紀盛) aufgeführt.⁴⁰³ Als erstes folgen Einträge zum Shengyin-Kloster, zu den kaiserlichen Reisepalästen *xinggong*, zu den Seen, Bergen, den sechs Brunnen und schliesslich zu den Zehn Ansichten. Die Kapitel werden dann mit den etablierten Routen (Gushanlu j. 2–3; Beishanlu j. 4–6; Nanshanlu j. 8–11 usw.) weitergeführt. Die *shijing* werden im Eintrag unter dem ersten Kapitel nicht nur erläutert; darüber hinaus werden auch kurze historische Informationen zu ihrer Entwicklung gegeben. Damit versucht Zhai, eine Entwicklungslinie von der Südlichen Song-Dynastie bis zu seiner Zeit zu skizzieren. Auch Li Wei wird in diesem Eintrag ausführlich zitiert. Es ist ersichtlich, dass die Zehn Ansichten als eigenständige Raumkategorie Eingang in Reiseführer finden.⁴⁰⁴ Auch die kaiserlichen Pavillons zu den Zehn Ansichten werden erwähnt, allerdings nicht in der Hauptkategorie der Ansichten, sondern vielmehr erst unter den betreffenden Unterkapiteln.

Meine Ausführungen zu den Ansichten während der Song bis zur Ming-Dynastie haben gezeigt, dass die *shijing* eher als eine ästhetische Kategorie aufzufassen waren, die man zwar ab und zu besuchte, die sich aber hauptsächlich auf das Schrifttum und einige wenige Literaten konzentrierte. In der Qing-Dynastie tragen die Kaiser zur Sedimentierung von historischen Ereignissen um die Ansichten bei. Schon bei der Genese der Ansichten spielten Persönlichkeiten wie Su Shi oder Bai Juyi eine grosse Rolle, indem sie zur historischen Legimität einer Ansicht beitrugen. Auch die Kaiser wählten ein ähnliches Vorgehen, denn mit ihren Besuchen, den Bauvorhaben und den Gedichten und Texten zu den Ansichten bestätigten sie die Wichtigkeit der *Xihu shijing*. Meyer-Fong untersucht den Zusammenhang von Ort und eminenten Persönlichkeiten und kommt zu folgender Schlussfolgerung, die

⁴⁰¹ Zhang Renmei: 942–949.

⁴⁰² Zhang Renmei: 943–945, 947.

⁴⁰³ Zhai Hao: 36.

⁴⁰⁴ Auch Zhong Yulong 鍾毓龍 (1880–1970) *Shuo Hangzhou* 說杭州 ist diesbezüglich ähnlich aufgebaut. Im Kapitel Wasser wird als erstes der Qiantang-Fluss aufgeführt, dann im Kapitel Westsee die Landschaft (*hu zhi fengjing*; Zhong Yulong: 124–131). Auch die Zehn Ansichten von Qiantang finden Erwähnung.

generell auch auf berühmte Orte angewandt werden kann: »*Fame and its transmission were crucial in the determination whether or not a site was significant, and both required the continuous intervention of literati patrons either to create or uphold the legacy of the place.*«⁴⁰⁵

Wenn man sich in der Qing-Zeit am Westsee bewegte und dabei die Zehn Ansichten besuchte, so stand zwar die Ansicht als solche im Zentrum, aber ebenso wichtig waren die historischen Sedimente, die sich um diese Ort gebildet hatten: Hier hielt der Eremit Lin Bu seine Kraniche, hier schüttet Su Shi den Deich auf und hier verewigte der Kangxi-Kaiser den Titel der Ansicht auf einer Stele, die in einem Pavillon aufgestellt wurde. All dies trug zur Rezeption der Ansichten bei, man konnte ihn vergangenen Zeiten schwelgen und selber, sofern man gebildeten und berühmt war, zur kulturellen Aura eines Ortes beitragen.

Obschon es in den oben stehenden Reiseberichten nicht deutlich zum Ausdruck kommt, so legten die Qing-Kaiser auch fest aus welchen Winkel, bzw. von welchem Ort aus man eine Ansicht vorzugsweise betrachtete. Die Rezeption eines berühmten Ortes wurde so festgelegt und dies spiegelt sich zumindest teilweise auch in den Holzschnitten und Malerei aus jener Zeit.

⁴⁰⁵ Meyer-Fong (1999): 49–50.

6. Die Ansichten im Spiegel der Lyrik

Der Korpus an Lyrik zu den Zehn Ansichten des Westsees ist sehr umfangreich und es fällt auf, dass die einzelnen Ansichten ohne Unterbruch als Thema der Dichtung immer wieder aufgegriffen wurden, auch wenn der Westsee, so wie er sich den verschiedenen Literaten zeigte, teilweise alles andere als eine gepflegte Landschaft war. Die mir bekannten vollständigen Gedichtzyklen (bis ins 18. Jh.) stammen von folgenden Dichtern:

Wang Wei 王洧 (Mitte 13. Jh.), Zhang Ju 張矩 (um 1260), Zhou Mi 周密 (1232–1298), Qu You 瞿佑 (1341 – 1427), Nie Danian 聶大年 (1402 – 1546), Ma Hong 馬洪 (um 1436), Zhang Ning 張寧 (um 1469), Mo Fan 莫璠 (16. Jh.), Tang Huan 湯煥 (akt. ca. 1572–1620), Wan Dafu 萬達甫 (um 1570), Wang Ying 王瀛 (17. Jh.), Zhang Dai 張岱 (1597–1679), Li E 厲鶚 (1692–1752), Hongli 弘曆 (1711–1799; Qianlong-Kaiser)⁴⁰⁶.

Drei der Gedichtzyklen sollen beleuchten, wie die Dichter mit dem Thema umgegangen sind. Ich habe dabei ein chronologisches Auswahlkriterium angewendet: Der erste Zyklus stammt aus der Entstehungszeit der Zehn Ansichten (Wang Wei 王洧, 13. Jh.)⁴⁰⁷, ein Weiterer aus dem Ende der Ming-Dynastie (Zhang Dai) und die Gedichte vom Qianlong-Kaiser, die auf der Rückseite der Kangxi-Stelen eingraviert wurden, beleuchten die Lyrik nach den kaiserlichen Südreisen in der Qing-Dynastie.⁴⁰⁸ Damit ein direkter Vergleich unter den Gedichten ermöglicht wird, werde ich die Gedichte nach Ansichten geordnet chronologisch in einer Übersetzung einander gegenüberstellen.

⁴⁰⁶ Für die Gedichtzyklen vgl. Mei (1996): Zhang Ju: 201–203; Zhou Mi: 203–206; Qu You: 207–209, Nie Danian: 209–210; Ma Hong: 210–211; Zhang Ning: 212; Mo Fan: 212–213; Tang Huan: 213–214; Wan Dafu 214–215; Wang Ying: 215–216; Zhang Dai: 215; Li E: 214–215.

⁴⁰⁷ Wang Wei ist als historische Person nur karg in den Quellen verbürgt. Wir wissen lediglich, dass er unter dem Kaiser Lizong (reg. 1224–1264) tätig war (vgl. Mei (1996): 199). Seine zehn Gedichte sind folglich zusammen mit dem von Zhang Ju der früheste tradierte Zyklus zu den Zehn Ansichten des Westsees. Graham vermutet, dass Wang Wei die Gedichte um 1250 geschrieben hat. Vgl. Graham (1990): 45. Angesichts der Quellenlage zu den Zehn Ansichten in den Lokalchroniken aus der Song-Dynastie erstaunt es, dass eine ganze Reihe von Gedichten aus dieser Zeit überliefert ist.

⁴⁰⁸ Diese Gedichte auf den Kangxi-Stelen (die meisten Stelen wurden während der Kulturrevolution 1966–1976 zerstört), sind in Shi Diandongs Westsee-Kompilation abgedruckt.

6.1. Frühlingsdämmerung am Su-Deich

*»Das Mondlicht begleitet die periodisch erklingenden Glocken und verschwindet
langsam hinter dem Gu-Berg,
auf dem Boot spürt man den Wind, der durch die Weiden streift.
Die Pirole wecken aus schönen Träumen, aber man ist noch nicht aufgestanden,
die Krähen mit dem goldfarbenen Gefieder fliegen östlich am Wuyun [-Berg]
vorbei.«⁴⁰⁹ [Wang Wei]*

*»In einem Vorhang von nebligen Weiden erscheinen Pfirsichblüten,
wie rote Jade tauchen sie ins Herbstwasser ein.
Der schwächliche Gelehrte ist der Nacht nicht gewachsen,
Xishi ist eben aus dem Schlaf aufgewacht.«⁴¹⁰ [Zhang Dai]*

*»Wenn man in der Nähe von Qiantang verweilt, denkt man an den grossen Su,
jeder Ort an den Bergen und Flüssen kann zur eigenen Heimat werden.
Sein Name wird ewig mit dem Deich verknüpft sein,
wie kann dieser See nur zerstört werden?«⁴¹¹ [Hongli]*

Wang Wei erlebt die Frühlingsdämmerung in einem Boot auf dem Westsee, von wo aus er den Mond hinter dem Gu-Berg untergehen sieht. Die frühen Morgenstunden sind wahrscheinlich schon angebrochen, da das lyrische Ich plötzlich von den Pirolen aus einem Traum geweckt wird. Auch die erklingenden Glocken verweisen auf einen Neuanfang, kündigen sie doch den neuen Tag an. Die Krähen können wohl als glücksverheissendes Symbol verstanden werden, und sie fliegen in Richtung Osten, wo der neue Tag anbrechen wird, davon. Die Bezeichnung »fünf Wolken« (*wuyun*) in der letzten Zeile des Gedichtes bezieht sich auf den gleichnamigen Berg am südlichen Ende des Westsees. Zhang Dai verwendet in seinem Gedicht andere Assoziationen, aber ganz typisch ist wie bei Wang die suggerierte Aufbruchs- bzw. Anbruchsstimmung. So erscheinen die rosaroten

⁴⁰⁹ Der Gedichtzyklus ist in Tian Rucheng B (j. 10, 131–150) enthalten; Gedicht 2, 5 und 7 siehe auch: Wang (1980): 124–126. Ebenfalls enthalten sind die Gedichte im Zhai Hao: j. 1, 28–29 und in Mei (1996): 199–200.

⁴¹⁰ Zhang Dai: j. 1, 178–79.

⁴¹¹ Für die Gedichte vom Qianlong-Kaiser vgl. Shi Diandong: j. 3, 144.

Pfirsichblüten, die je nach Temperatur schon im Winter blühen können und kündigen eine neue Jahreszeit an. Dies wird auch durch die Erwähnung des »Herbstwassers« deutlich gemacht. Mit einem Augenzwinkern lästert Zhang zudem über den fragilen Gelehrten, der wohl die ganze Nacht trinkend am See verbracht hat und am Morgen von der Schönheit der Xishi aus dem Schlaf geweckt wird. Die Personifikation des Westsees in der Form von Xishi ist ein etablierter lyrischer und literarischer Westsee-Topos, der auf Su Shi zurückgeht. Die Zhanguo-zeitliche Schönheit wird von Zhang Dai eingesetzt, um die Verführungs- und Verzauberkraft des Sees zu verdeutlichen. Der Qianlong-Kaiser nimmt den langen Deich als Anlass, dem grossen Staatsmann Su Shi zu huldigen. Er betont die historische Wichtigkeit der Ansicht und setzt sich indirekt im letzten Absatz für die Erhaltung dieser einzigartigen Landschaft ein. Interessanterweise nimmt der Kaiser dabei keinen expliziten Bezug auf die Frühlingsdämmerung, auch das verwendete Vokabular ist nicht mit den für den Frühling typischen Bildern versetzt. Dafür suggeriert er, dass er die Qiantang-Region sein zuhause nennen könnte.

6.2. Restschnee auf der Duan-Brücke

*»Der Wanghu-Pavillon liegt vor einem azurfarbenen Berg,
die Brücken auf dem See spiegeln sich im Wasser, es sieht düster aus.
Die Spuren heben sich vom grünen Gras ab,
der Kranich und die Pirole sitzen auf dem Geländer und suchen nach Futter,
der Restschnee sieht aus wie zerbrochene Jadestücke.« [Wang Wei]*

*»Die hohen Weiden beschatten den langen [Bai-] Deich,
langsam schmilzt der Restschnee unter dem Mond dahin.
Ich gehe unter den Kiefern auf dem Sand,
zweifle plötzlich, ob ich wirklich auf liegengebliebenem Schnee trete.« [Zhang Dai]*

*»Ich kann mir vorstellen, wie der silberne Teich [i.e. der Westsee] über und über
natürlich ist,
wie ist die Erscheinung des Sees und der Berge?
In der Nähe neben der nördlichen Brücke überquert man Zhao,
die Landschaft dringt in den kaiserlichen Wagen ein.« [Hongli]*

Wang Wei gibt in der ersten Zeile seines Gedichts einen eindeutigen Ortsverweis: Der Wanghu-Pavillon befand sich auf dem Baoshi-Gipfel (*Baoshifeng* 寶石峰), welcher nördlich der Gu-Insel liegt. Mit dem azurfarbenen Berg meint er diesen Gipfel.⁴¹² Das Erwarten des Frühlings ist in den Folgezeilen deutlich, einerseits verweist der Dichter auf die winterliche Dusterheit und den Restschnee (Fussspuren, die er bei Gehen verursacht), andererseits beschreibt er den Kranich und die Pirole, welche auf das reiche Nahrungsmittelangebot des Frühlings warten. Bei ihm steht die Duan-Brücke nicht im Zentrum des Gedichtes, vielmehr versucht Wang, die mit der Ansicht assoziierte Stimmung zu vermitteln, indem er durch die winterliche Szenerie stapft. Zhang Dai befindet sich in der Nacht auf dem Bai-Deich, der wie der Su-Deich von Kiefern gesäumt ist und stellt die Bedeutung der Ansicht in der letzten Zeile grundsätzlich in Frage, denn er ist sich plötzlich nicht mehr sicher, ob er wirklich auf Schnee geht. Doch wieso beschreibt Zhang Dai die Ansicht in der Nacht, wo doch der Restschnee den anbrechenden Frühling suggeriert? In den folgenden Gedichten wird die ambivalente Haltung Zhang Dais gegenüber den etablierten Zeiten, an denen man den Westsee besucht, noch deutlicher: einerseits besucht und beschreibt er zwar die *Xihu shijing*, aber andererseits lästert er über die Vulgarität der Touristen und Hangzhouer und impliziert, dass die Mehrheit der Westsee-Besucher die Region völlig falsch bereist. Das Gedicht des Qianlong-Kaisers enthält einen interessanten Hinweis darüber, wie sich der Kaiser am Westsee bewegt. Offenbar überquert er eine Brücke (die nördliche Brücke) und die Landschaft »dringt« in die Sänfte ein. Die Westsee-Landschaft wirkt hier wie Xishi als aktiver Part, während der Besucher von der Stimmung, die er erlebt, überwältigt wird. Der See wird im Gedicht als silbernes Gebilde beschrieben, und diese Allegorie muss im Kontext der weiblichen Attribuierung gelesen werden. Einerseits war Xishi ein beliebtes Bild für den See, andererseits auch Symbole wie Haarknoten, Schminkdosen oder eben (silberne) Spiegel. Was Hongli in der dritten Zeile mit *zhao* meint, ist unklar. Es könnte sich allenfalls um einen Verweis auf Zhao Kuo 趙擴 (Regierungsname Ningzong 寧宗, reg. 1195–1224) handeln. Der zweite mögliche Bezug ist der *xiao xindi*, der gemäss Shi E von einem Beamten namens Zhao errichtet wurde.⁴¹³

⁴¹² Wang (1980): 124.

⁴¹³ Shi E: j. 10, 192.

6.3. Sonnenuntergang bei der Leifeng-Pagode

*»Das Tageslicht wird immer schwächer und der Schatten der Pagode beginnt sich aufzulösen,
man hört die Gespräche der Leute von der Umfassungsmauer des Blumengartens.
Wir haben den Nan-Berg fertig bereist und suchen den Heimweg,
manche Wege führen zum Qiantang-, manche zum An-Tor.« [Wang Wei]*

*»Die zerstörte Pagode liegt am Seeufer,
zerfallen sieht sie aus, wie ein betrunkenen alter Mann.
Ihre Grossartigkeit liegt in Dachziegeln und Kieselsteinen,
wieso sollte man sie wieder aufbauen lassen?« [Zhang Dai]*

*»Welcher hohe Gipfel bietet schon keinen Sonnenuntergang?
Aber hier [bei der Leifeng-Pagode] sind die Sonnenuntergänge am
modellhaftesten.
Man kann hier die historischen Stätten erblicken, die unter den Qian-Königen
entstanden sind,
den Schatten der Pagode auf dem Berg kann man geniessen.« [Hongli]*

Wang Wei berichtet im Gedicht von seiner Reise an den Nanping-Hügel, wo er auch dem Klang der Jingci-Glocken gelauscht haben wird. Erst gegen Abend, wenn die Schatten länger werden und die Leifeng-Pagode sich im Dunst der Dämmerung auflösen erscheint, macht er sich auf die Rückreise in die Stadt. Die Gespräche, die er bei der Pagode hört, finden wohl im *Xiaoyoutian*-Garten statt, der am Fuss des Hügel liegt. Sowohl das schwindende Tageslicht, die sich auflösenden Schatten als auch die Erwähnung des Heimwegs tragen die Abendstimmung in sich. Zhang Dai kannte nur die von Piraten fast vollständig zerstörte Pagode und verwendet für seine Beschreibung das Bild des betrunkenen Mannes. Die Ruine, die sich dem Gelehrten präsentiert, hat für ihn aber ihren Reiz und er scheint sich gegen einen Wiederaufbau des Monuments zu sträuben. Auch hier versucht sich der Gelehrte von der gängigen Rezeption der Westsee-Landschaft abzuheben; fordern alle eine neu erbaute Pagode, die dem Ruhm der Zehn Ansichten gerecht wird, so ist er von den kümmerlichen Überresten begeistert. Die Abendstimmung ist nur insofern angesprochen, als dass die Ruine und das Verschwinden der letzten Sonnenstrahlen gleichgesetzt werden könnten. Der Qianlong-Kaiser

erläutert die Grossartigkeit der Ansicht, indem er die Geschichtsträchtigkeit des Ortes betont, denn für Hangzhou war das kurzlebige Wuyue-Königreich ein wichtiger Zeitabschnitt, in welchem zahlreiche Bauwerke am See entstanden sind. Es gibt zwar zahlreiche Gipfel im Reich, von denen aus der Sonnenuntergang genossen werden kann, aber angesichts des Blickes auf die historischen Stätten, die den Qian-Königen zuzuschreiben sind, wird dem Betrachter die kulturhistorische Signifikanz von Hangzhou, so die Intention des Kaiser, deutlich.

6.4. Lotos im Wind bei Quyuan

*»Der, der lange weg war, kehrt von der kalten Quelle zurück,
die Wolken am Horizont sind schön wie Brokat, abendliche Luftstösse am Ufer erfüllen
den Himmel.*

*Der Duft der Lotosblüten im Kanal folgt den Besuchern weit,
wenn ich die hohe Brücke überquert habe, rufe ich ein Boot und fahre weg.«*

[Wang Wei]

*»Die Wangen sind vom Trinken leicht gerötet,
auf dem Gesicht breitet sich ein Lächeln aus.
Was lässt die Lotosblüten betrunken werden?
Ursprünglich war es der warme Wind, der wie Alkohol war.« [Zhang Dai]*

*»Ein Luftstoss von Quyuan neben Jiulisong,
die blühenden Lotosblüten reflektieren rot auf dem sich kräuselnden Wasser.
Kein Pirol schafft durch einen Schreibfehler ein neues Modell,⁴¹⁴
hasst den Alkohol und kontrolliert wie der grosse Yu.«⁴¹⁵ [Hongli]*

In den Zeilen von Wang wird beschrieben, dass man nach einer ausgedehnten Westsee-Tour von der kalten Quelle, die während der Yuan-Dynastie eine der Zehn Ansichten von Qiantang

⁴¹⁴ Diese Zeile bezieht sich auf die alternative Schreibweise für Quyuan, die der Kangxi-Kaiser in seiner Stele verwendete. Dadurch wurde der Bezug des Ortes zu einer Brauerei eliminiert.

⁴¹⁵ Die letzte Phrase 惡旨崇情大禹同 bezieht sich auf eine Textstelle in Mengzi 4, Kapitel 20: 孟子曰，禹惡旨酒，而好善言. Legge übersetzt dies wie folgt: »Yu hated the pleasant wine, and loved good words.«. Vgl. Legge (1861): 202 und Fussnote 20. Gemäss dem *Zhanguoce* 戰國策 bot man dem grossen Yu Wein an, den er ablehnte, um die Staatsführung nicht zu vernachlässigen.

wurde («Affenschreie bei der kalten Quelle«, *Lengquan yuanxiao*), an den Westsee zurückkehrt und den Lotos-Duft in der Luft wahrnimmt, bevor der Reisende vom Su-Deich ein Boot besteigt und in die Stadt zurückkehrt. Ein konkreter Verweis auf die Brauerei Quyuán wird nicht gegeben, es sein denn man möchte die Luftstösse, die den süsslichen Duft von vergärten Substanzen mit sich tragen, als Verweis darauf lesen. Bei Zhang Dai ist die Brauerei das Hauptthema seines Gedichts. Er beschreibt die Ansicht, wie sie sich in einem leicht angetrunkenen Zustand offenbart, hinterfragt aber gleichzeitig den Sinn der Ansicht. Obwohl wohl alle Westsee-Reisenden Quyuán mit der Brauerei assoziieren, liegt für den Dichter der Grund für den heiteren Gemütszustand darin, dass der warme Wind über die Lotosblüten streicht und den Besucher trunken macht. Die ersten zwei Zeilen in Hongli's Gedicht greifen die Konstituenten der Ansicht auf. Jiulipang ist eine Ortsbezeichnung und bezeichnet den Kieferstreifen in der Nähe der Quyuán-Gedenkstele, die unter dem Kangxi-Kaiser aufgestellt wurde. Die Verlegung einiger der Westsee-Ansichten (ihre Bindung an einen bestimmten Ort) führte zu Kritik in der Bevölkerung in den Literatenkreisen.⁴¹⁶ Was in der dritten Zeile mit »kein Pirol« gemeint ist, bleibt rätselhaft, aber die Passage mit dem Schreibfehler und dem neuen Modell hängt mit der Kangxi-Stele von 1699 zusammen, denn auf der Stele wurde erstmals die folgende Schreibweise für Quyuán verwendet: 曲院. Die traditionelle Schreibung mit dem Zeichen 麴 verband den Ort mit der ursprünglich dort domizilierten Brauerei. Hongli sagt also aus, dass sein Grossvater den Namen der Ansicht absichtlich verändert hat, um den Bezug zu einer Brauerei wegfällen zu lassen. Die letzte Zeile seines Gedichts muss ebenfalls in diesem Zusammenhang gelesen werden, denn der grosse Yu, der eine Alkoholschale ablehnte, um nicht die Staatsführung zu vernachlässigen, bestätigt, dass der Kaiser nicht spasseshalber an den Westsee reist, sondern um die Geschicke des Reiches zu leiten. Darüber hinaus hat der Vergleich zum grossen Yu noch weitere Bezugspunkte zu den beiden Qing-Kaisern: Die Wasserbauprojekte in der Region, welche die Herrscher initiiert haben, können mit dem traditionellen Besänftiger der Fluten verglichen werden, obwohl diese Anspielung nur als erweiterte Lesart des Gedichts aufzufassen ist.

⁴¹⁶ Vgl. Mei (1996): 15.

6.5. Herbstmond über dem glatten See

*»Das kalte Licht des Mondes breitet sich auf dem endlosen See aus,
es ist wie eine gefrorene runde Scheibe und die Umgebung ist wolkenlos.
Aus der Ferne des Adlerbergs bläst ein kalter Herbstwind,
im Mondlicht fallen die Blüten des Osmanthus nach und nach auf die
Seeoberfläche.« [Wang Wei]*

*»Im Herbsthimmel sieht man den reinen Mond,
die kalte Luft strömt durch die Wälder am Ufer.
Leise dem Klang einer einsam vorbei fliegenden Wildgans lauschen,
der Klang erfüllt die ganze Höhe des Himmels.« [Zhang Dai]*

*»Im Frühling ist das Wasser ruhig und grün wie Öl,
die Strahlen des aufsteigenden Mondes treffen auf den spiegelglatten See.
Wartet, bis die Schiffer ihre Stangen gebracht haben,
um im Boot lange auf dem goldig schimmernden Wasser zu sein.« [Hongli]*

Die jahreszeitliche Konnotation dieser Ansicht kommt in der Wortwahl von Wang Wei zum Ausdruck: die Blüten fallen, das Licht ist kalt, der See ist wie eine gefrorenen Scheibe und ein kalter Herbstwind streicht über den See. Auch Zhang verwendet ähnliche Begriffe, um die Westsee-Landschaft im Herbst zu beschreiben: Herbsthimmel, kalte Luft, leise. Hier legt Zhang seine Ironie, die in der Beschreibung der Mondbetrachter am 15. Tag des 7. Monats deutlich zum Ausdruck gekommen ist, gänzlich ab und entschliesst sich, wie ein edler Gelehrter zu verhalten und die Ansicht in Ruhe zu geniessen. Der Qianlong-Kaiser stellt in seinen Zeilen den Westsee im Frühling dem Westsee im Herbst gegenüber. Das Frühlingswasser lässt den See grün erscheinen und im Herbst nimmt das Wasser eine goldige Färbung an. Der aufsteigende Mond wird am besten von einem Boot aus betrachtet und diese Art der Mondbetrachtung ist ja auch in der Malerei und in den Holzschnitten vertreten.

6.6. Bei den Weiden am sich kräuselnden Wasser den Pirolen lauschen

*»Auf den höchsten Zweigen der Weiden singen die Pirole süß und es tönt wie ein Rohrblatt,
die jadegrünen Zweige der Weiden sind wie das endlose Haar einer Schönheit.
Das Jade-Gefährt des Kaisers ist nicht gekommen, der Frühling geht bald weg,
wie der Klang [der Pirole] uns erzählt und auch die fallenden Blüten wissen.«
[Wang Wei]*

*»Tief aus den Weiden rufen die Pirole,
ihre puren Töne verschallen in der grünen Leere.
Wenn die Gedichte wirklich Leser finden,
dann muss man nicht ins grosse Horn blasen.« [Zhang Dai]*

*»Egal, ob man beim Qingpo [-tor] oder Yongjin [-tor] ist,
wenn der Frühling da ist, sind die Bäume tiefgrün.
Der Gesang der Pirole ist klar und süß,
es ist wie vor vielen Jahren als ich im Shanglin spazieren ging.« [Hongli]*

Wang verbindet die Pirole-Ansicht mit dem nahenden Sommer. Die Weiden mit ihren bis ins Wasser reichenden Ästen werden mit dem Haar einer Schönheit verglichen. Obwohl der Frühling schon bald wieder vorbei ist, ist die kaiserliche Sänfte noch nicht erschienen. Für Zhang sind die Pirole mit den Dichtern gleichzusetzen und nicht etwa mit der verbreiteten Konnotation Freude oder Freundschaft. Sie rufen ihre Gedichte, die aber unerhört in der grünen Leere verhallen. In den letzten zwei Zeilen distanziert sich der Dichter von den Pirolen, denn wenn die Gedichte wirklich Leser finden (also gut sind), dann werden sie gelesen und eine besondere Verachtung soll denen entgegengebracht werden, welche die Gedichte an die grosse Glocke hängen, bzw. ins grosse Horn blasen. Der Qianlong-Kaiser definiert die Ansicht als Frühlingsansicht. Die geographische Eingrenzung (Yongjin und Qingpo), die etwa in den Gedichten von Wang Wei selten eine Rolle spielt, entspricht dabei der ursprünglichen Lage des Gartens in der Südlichen Song-Dynastie. Der Gesang der Pirole wird onomatopoetisch beschrieben (*jianguan* 間關) und der Kaiser vergleicht seinen Besuch der Ansicht mit einem Spaziergang durch einen kaiserlichen Jagdpark (*shanglin*).

6.7. In Huagang Fische betrachten

*»Von diesem Stück Land am Fluss bleibt nur noch der Name in ferner Erinnerung,
wir lehnen an das Geländer und werfen Fischfutter ins Wasser, sprechen von
Vergangenem.*

*Der Sand und die Möwen am Wasser haben schon den Niedergang dieses Ortes
miterlebt,*

*die heutigen Reisenden betrachten die Fische alle bei der Jadequelle.« [Wang
Wei]*

*»Ich bin tief traurig, dass man die Fische lebendig in diesen Teich sperrt,
ohne Grund hat man diesen Fischkerker errichtet.*

*Diejenigen, die heute nach Huagang gekommen sind,
wie können sie die Einzwängung durch die Menschen nur akzeptieren?« [Zhang
Dai]*

*»Vom Huajia-Berg fließt ein Bach hinunter und formt Huagang,
die Blumen bedecken die Körper der Fische und die Fische suchen die Blumen mit
ihren Mündern.*

*Die schönste Frühlingslandschaft befindet sich am Westsee,
wenn man die schönen Augen einer Frau ergründet, realisiert man die Pracht des
Südens.« [Hongli]*

Im Kapitel 3.3.6. ist bereits erwähnt worden, dass der Lu-Garten, wo Huagang gelegen war, nur während der Südlichen Song-Dynastie existiert hat. In der Beschreibung des Orts von Wang Wei wird deutlich, dass der Ort schon um 1250 nicht mehr existiert hat und vor allem, dass sich in der Praxis die meisten Touristen nicht die Mühe machen, Huagang zu besuchen, sondern die Fische bei der Jadequelle betrachten. Im *Xihu zhi* wird das »Fische betrachten bei der Jadequelle« (*Yuquan guanyu*) zu einer eigenständigen Ansicht innerhalb der 18er-Serie.

Die »verlorene« Ansicht assoziiert Wang denn auch stark mit der Vergangenheit, und der Grundtenor ist eine traurige und rückwärtsgewandte Stimmung. Zhang Dai betont nicht diesen Aspekt der Ansicht, sondern kritisiert geradezu in tierschützerischem Eifer, dass die Ansicht nicht mehr natürlich ist, sondern eine künstlich Erschaffene. Die Fische werden in einen Kerker gesperrt und der Dichter versteht die Besucher, die an einer solchen Ansicht noch Gefallen finden können, nicht. Die Natürlichkeit einer Ansicht (Vergleiche dazu das Gedicht zur eingestürzten Pagode) ist wichtiger als künstlich (nach-) erzeugte Konstituenten. Bei Hongli wird die Ansicht zwar kurz angesprochen, aber dann in einen allgemeineren Kontext gestellt. Der See, der sich wie die schönen Augen einer Frau (*qiushui* 秋水) dem Besucher bei genauerem Betrachten offenbart, steht auch stellvertretend für die Pracht der Jiangnan-Region, die der Kaiser hier und auch in anderen Gedichten zum Ausdruck bringt. Dabei scheint es ihm wichtig zu sein, seine persönliche Verbundenheit zur Region zu betonen.

6.8. Abendglocken vom Nanping-Hügel

*»Das Moos hinterlässt an den Uferbänken grüne Spuren,
aber wer kommt schon im Frühling schon auf diesen Berg reisen?
Im Nebel des Abends erklingt aus weiter Ferne der Klang der Glocken,
die Mönche kehren [vom Almosengang] aus der Stadt zurück.« [Wang Wei]*

*»Die nächtliche Luft zieht über dem Nanping-Hügel auf,
das leichte Hügelchen ist dünn wie Papier.
Der Klang der Glocken ertönt und
treibt weit über den abendlichen Fluss.« [Zhang Dai]*

*»Das Jingci [-Kloster] setzt sich vom Nanping-Hügel gegenüber ab,
ab und zu durchdringt der Klang der Glocken die Nacht.
[Der Klang] weckt die Erinnerung an die Landschaft ausserhalb Gusus [Suzhous],
wo die Boote anlegen,
und man mitten in der Nacht die Glocken der dritten Nachtwache des Hanshan [-
Klosters] hört.« [Hongli]*

Anscheinend war der Nanping-Hügel zu Wang Weis Zeit im Frühling nicht gerade ein Ort der von vielen Leuten aufgesucht wurde. Die Glocken des fernen Tempels, die onomatopoetisch (*pulao* 蒲牢) in die Zeilen integriert werden, verhallen in der Ferne und sind ein Zeichen dafür, dass die Mönche von der Almosenbitte zurückkehren müssen. Auch bei Zhang sind die weit hallenden Glocken das Hauptthema des Gedichts zum Nanping-Hügel. Der Hügel wird wohl deswegen als »dünn wie Papier« beschrieben, weil er beim Erklingen der Tempelglocken zu vibrieren scheint. Auch der Qianlong-Kaiser beschreibt den Glockenklang am Abend. Wiederum sind die ersten zwei Zeilen der Ansicht des Westsees gewidmet und die Folgezeilen stellen die Ansicht in einen grösseren Kontext. Die letzten beiden Zeilen beziehen sich auf ein Gedicht von Zhang Ji 張繼 (*jinshi* um 753) und stellen Hangzhou in Bezug zu Suzhou: »Nachts bei der Ahorn-Brücke ankern, während der Mond untergeht, ruft eine Krähe und Frost erfüllt den Himmel. Fischerlichter unter den Ahornbäumen am Fluss stören meinen Schlaf. Die mitternächtlichen Glocken des Hanshan-Tempels ausserhalb von Suzhou erreichen mein Boot.«⁴¹⁷

6.9. Die Drei Pagoden und der sich reflektierende Mond

*»Zu beiden Seiten der Leifeng-Pagode ankern seit gestern Nacht Boote,
die Seeoberfläche und der Himmel vereinigen sich wie der Spiegel in einer
Schminkdose das Licht reflektiert.
Die Wolken treiben im Klang der Bambusflöte zusammen, wo kommen die Wolken
her?
Der alte Drache aus den Legenden schläft gerade in einem Versteck im Wasser.«*
[Wang Wei]

*»Die Luft am See ist kalt wie Eis,
der Mond ist blass wie Schnee.
Man sollte einverstanden sein, die drei Pagoden wegzuwerfen,
die Hangzhouer betrachten den Mond sowieso nicht.«* [Zhang Dai]

⁴¹⁷ *Fengqiao ye bo* 枫桥夜泊. 月落烏啼霜滿天, 江楓漁火對愁眠. 姑蘇城外寒山寺, 夜半鐘聲到客船. Vgl. Sha (1990): 427–428.

*»Das klare Wasser reflektiert das runde Vollmondlicht
und teilt die drei Pagoden in drei Körper.
Die Lehrsprüche⁴¹⁸ der Chan-Schule werden verbreitet,
zahllose Generationen betrachten den exzellenten Shengyin-Tempel in den
Wolken.« [Hongli]*

Wang Wei beschreibt, wie diese Ansicht von den Westsee-Besuchern erlebt wird: nicht bei dem Fischteich im See inmitten des Sees (*Huzhong zhi hu*), sondern auf dem Wasser bei der Leifeng-Pagode. Die Schminkdose verweist auf den Westsee, während der Dichter ein wenig verärgert scheint, dass aufziehende Wolken die klare Mondnacht verdecken. Der schlafende Drache in Wangs Gedicht könnte eventuell mit dem Drachenkönigstempel zusammenhängen.⁴¹⁹ In Zhang Dais Zeilen kommt seine Verärgerung über den vulgären Volkstourismus am Deutlichsten zum Ausdruck. Die Luft am See ist kalt, eine ungemütliche Stimmung herrscht und die drei Pagoden (die ja ihre ursprüngliche Funktion unter der Ägide Su Shis schon lange verloren haben), sollten am besten gleich weggeworfen werden, denn die Leute aus Hangzhou betrachten ja den Mond sowieso nicht. Neben dieser bitterbösen Kritik liest sich Honglis Gedicht geradezu als langweilige Hommage an die drei Pagoden, wobei unklar bleibt, was die Chan-buddhistischen Lehrsprüche und der Shengyin-Tempel mit den drei Steintürmen zu tun haben.

6.10. Zwei Gipfel durchdringen die Wolken

*»Neben der Pagode stehen steil aufragende Berge,
sie sind smaragdfarben und Rauch windet sich um sie.
Wenn man den Fenghuang-Berg betrachtet,
ist der Nangao-Berg dem Himmel nah, und der Nebel ist tief.« [Wang Wei]*

⁴¹⁸ *Gong'an*; j. Kōan.

⁴¹⁹ Cao (1982): Fussnote 13, 17 und WLSJ: j. 5, 337.

*»Ein Berggipfel wie ein grosser Mensch,
wie zwei Menschen, die miteinander sprechen.
An diesem Ort gibt es den Westsee,
man vergisst vor lauter Vergnügen, das man nach Hause sollte.« [Zhang Dai]*

*»[Die beiden Gipfel] türmen sich hoch auf, furchtlos vor Wind und erscheinen wie
das hängende Haar auf dem Gesicht einer Schönheit.
Das Himmelskleid [aus Wolken] bildet ein eng anliegendes Kostüm.
Die zwei Gipfel erscheinen wie das von einem Maler gemalte Gesicht.
Ob nun nur leicht oder stark geschminkt, sehenswert sind sie sowieso.« [Hongli]*

In Wang Weis Gedicht wird nicht klar, wieso vom Fenghuang-Berg gesprochen wird und nicht vom Beigao-Berg. Der Fenghuangshan liegt innerhalb der Stadt und vielleicht war die Ansicht der zwei die Wolken durchdringenden Gipfel gemäss Wang Wei am besten vom Fenghuang-Berg aus zu betrachten. Da der Süd-Gipfel so hoch ist, vermag der Nebel ihn nicht einzuhüllen. An dieser Ansicht hat Zhang nichts auszusetzen. Dies hat wohl mitunter auch damit zu tun, dass man die Ansicht von einem mehr oder weniger beliebigen Punkt aus betrachten kann, ohne dass man durch die Touristen und geschäftigen Hangzhouer gestört wird. Die zwei Gipfel in Qianlongs Gedicht erhalten die symbolische Dimension einer aussergewöhnlichen Persönlichkeit.⁴²⁰ Die weibliche Konnotation ist mit dem hängenden Haar und der Schminke omnipräsent.

6.11. Zusammenfassung

In den drei übersetzten und besprochenen Gedichtzyklen aus der Südlichen Song- bzw. Ming- und Qing-Dynastie werden die Zehn Ansichten im Wesentlichen so abgebildet, wie es aus der historischen Entwicklung der Westsee-Landschaft bereits deutlich hervorgegangen ist.

Die Gedichte von Wang Wei greifen die ortsspezifischen Ansichten auf, um die sich noch keine etablierte touristische Aktivität entfaltet hatte. Oft entsteht der Eindruck, dass Wang

⁴²⁰ Der Ausdruck *Gao bu wei feng* 高不畏風 bezieht sich wohl wie die Wendung *Gaochu bu sheng han* 高處不勝寒 auf einen Menschen, der die Kälte an einem abgeschiedenen Ort ertragen kann.

sich einsam in der Landschaft bewegt, die Stille am See genießt und durch die Ansichten in einen Gemütszustand versetzt wird, der sich durch eine gewisse Melancholie kennzeichnet. So sind rhetorische Fragen wie »wer kommt schon an diesen Ort« oder »die Leute betrachten die Fische bei der kalten Quelle« zwar einerseits als Ausdruck dieser Stimmungslage zu lesen, andererseits entsprechen sie auch dem Bild des einsamen Gelehrten, der sich in der urbanen und bevölkerungsreichen Landschaft eine Nische zur Kontemplation sucht. Die Unbestimmtheit, die als Charakteristikum für die zeitgenössische Landschaftsmalerei oft zitiert wird, ist in den Gedichten aber nicht sehr häufig zu finden. Zwar werden vage Szenen beschrieben, aber der Leser der Gedichte kann sich ein genaues Bild davon machen, wo sich der Dichter befindet und was er erlebt. Es ist also nicht eine Landschaft im Inneren, die beschrieben wird, sondern vielmehr ein Gefühlsausdruck, der sich bei der Betrachtung der verschiedenen Ansichten am Westsee offenbart. Wangs Zugang zur Natur ist durch Interaktivität gekennzeichnet.

Zhang Dais Zyklus ist erfrischend zu lesen und zeigt zugleich die Ambiguität, die der Dichter gegenüber den Ansichten hat. Die Entstehungszeit der Gedichte korreliert dabei mit dem grossen Aufleben der Westsee-Ansichten, das sich in den Holzschnitten aus dem 16. und 17. Jahrhundert zeigt. Der Westsee war noch nicht durch die kaiserliche Reisetätigkeit verändert worden, aber entwickelte sich trotzdem zu einem immer beliebteren Reiseziel. Das, was Zhang als Vulgarisierung des Westsees auffasst, ist die Popularität des Sees, die nicht nur die soziale Elite anspricht, sondern auch einen breiter abgestützten Tourismus mit sich bringt. Zhangs Gedichte lassen sich in zwei Gruppen gliedern. Die erste Gruppe beschreibt die Ansichten relativ neutral und in der zweiten Gruppe lässt der Dichter keinen Zweifel daran aufkommen, dass das Vulgäre am Westsee für ihn kaum zu ertragen ist. Dabei wird keine soziale Schicht ausgenommen. Die Hangzhouer betrachten beispielsweise den Mond sowieso nicht, der schwächliche Gelehrte kann eine Freinacht kaum durchstehen, Dichter werden als schreiende Pirole dargestellt und die Volksmassen, die an den eingesperrten Fischeschwärmen Gefallen finden, lösen bei Zhang auch nur Worte des Spotts und Hohns aus. Die einzelnen Ansichten werden in ihrer historischen Dimension vom Dichter nur sehr beschränkt beleuchtet. Trotzdem übernimmt auch Zhang Elemente, die in den Wang Wei-Gedichten zu finden sind; so beispielsweise das Bild der Xishi, die wie der Schminkspiegel *pars pro toto* die Anziehungskraft des Sees erklärt.

Die oftmals kryptischen Zeilen von Hongli, dem Qianlong-Kaiser, zeugen vom Interesse, das der Kaiser an Jiangnan im Generellen und am Westsee im Besonderen hatte. Teilweise

beziehen sich die ersten zwei Zeilen der Gedichte auf den Westsee und in den Folgezeilen wird der See in den grösseren Kontext von Südchina eingebettet. Während die Leistungen der Kulturhéroen wie dem grossen Yu, Su Shi und den Qian-Königen betont werden, wechselt Hongli teilweise den Tonfall und assoziiert mit eigenen Erfahrungen (*»wie als ich im kaiserlichen Garten spazieren ging«*). Besonders betont wird auch die in textlichen Quellen verbürgte Präferenz für die Jiangnan-Region. Der Westsee wird aber in den Gedichten ganz besonders hervorgehoben, denn in der Landschaft kann man sich überall ein Zuhause machen. Sätze wie *»Welcher hohe Gipfel bietet schon keinen Sonnenuntergang? Aber hier [bei der Leifeng-Pagode] sind die Sonnenuntergänge am Modellhaftesten.«* wollen die Einzigartigkeit des Westsees betonen. Honglis Gedichte dienten in ihrer stark historisierenden Dimension dazu, die künstliche Erschaffung gewisser Ansichten zu rechtfertigen und die Tatsache, dass sie auf den Kangxi-Stelen eingraviert wurden, zeigt, dass sie eine Funktion hatten, die weit über den reinen Inhalt eines Gedichtes hinaus geht.

7. Schlusswort

Um Wu Zimu nochmals zu zitieren, gibt es *»in den vier Jahreszeiten in der Landschaft um Lin'an Zehn Ansichten, die am Wunderbarsten sind.«*

Ich habe versucht, diese Zehn Ansichten des Westsees, die in der Süd-Song-zeitlichen Quelle von 1274 erstmals erwähnt werden, in ihrer historischen Entwicklung zu erfassen, ihre Darstellung in Malerei und Holzschnitten zu erläutern und auch ihren Einfluss auf die Reisetätigkeit am Westsee zu skizzieren. Zusammenfassend sollen an dieser Stelle die wichtigsten Erkenntnisse nochmals aufgegriffen werden.

Hangzhou erlebte als provinzielle Stadt mit der Fertigstellung des großen Kanals, der Tianjin und Hangzhou miteinander verband, eine erste Blüte. Die wichtigsten Präfecten, welche die Landschaft während der Zeit der Tang- bis zur Nördlichen Song-Dynastie sowohl in politisch-wirtschaftlicher, als auch in kultureller Hinsicht massgeblich prägten, waren Bai Juyi und Su Shi, nach denen je ein Deich am Westsee benannt ist. Beide lancierten Projekte im Bereich des Wasserbaus. Aufgrund der Nähe zum Meer war Hangzhou als Handelsstadt prädestiniert, aber die Besänftigung der Fluten am Zhe-Fluss war von fundamentaler Wichtigkeit als Grundlage für die gesamte wirtschaftliche Entwicklung, denn sie gewährleistete, dass der Boden nicht versalzte und war Ausgangspunkt für den Aufschwung der Landwirtschaft. In religiöser Hinsicht lässt sich der Bau vieler der unzähligen Tempelanlagen am Westsee zu einem großen Teil auf die Qian-Könige zurückführen, die im Wuyue-Reich im 10. Jahrhundert die Stadt Qiantang als Hauptstadt besiedelten. Die rege Bautätigkeit war der Grundstein für die religiöse Aktivität, die sich um den Westsee entfaltete und so büßte Hangzhou als religiöses Zentrum mit dem Fall der Song-Dynastie nicht an Popularität ein; die Pilgerreisen der Laien-Anhänger des Buddhismus zeugen von einer anhaltend starken religiösen Aktivität.

Mit der Einnahme der Hauptstadt der Nördlichen Song-Dynastie einhergehend machte Hangzhou seinen wohl grundlegendsten Wandel durch. In der relativ kurzen Zeit, in der die Stadt als temporäre Residenz diente, entstanden die Zehn Ansichten des Westsees als Form der Landschaftsgliederung und -betrachtung. Die allgemeine Annäherung an das Konzept, welches sich hinter dem Begriff »Ansicht« verbirgt, hat dabei ergeben, dass eine Einteilung der Landschaft in verschiedene szenische Bereiche (am Beispiel der Gelehrtengärten) bereits

in der Tang-Dynastie geläufig war, obwohl der Begriff *jing* noch nicht verwendet wurde, um diese Einzelbereiche zu beschreiben. Auffällig ist für die Ansichten generell, dass sie sehr stark an die Jahreszeiten gekoppelt sind. Dies findet dabei nicht nur bei Wu Zimus Zitat Ausdruck, sondern lässt sich auch in der Malerei, dem Holzschnitt und der Lyrik nachvollziehen. Die saisonale Abhängigkeit der verschiedenen Ansichten ist aber nicht nur ein inhärentes Prinzip, sondern definiert in einem gewissen Sinn auch, zu welcher Jahreszeit eine bestimmte Szenerie vorzugsweise zu betrachten ist. Die Diskussion darüber, welches der optimale Zeitpunkt für den Besuch einer Ansicht war, spielte in den Reiseberichten, Reiseführern und Gedichten gleichermassen eine wichtige Rolle. Diese Konnotation ist dabei als Konstante bei den Westsee-Ansichten zu betrachten, denn sie findet sich bereits in der ersten Erwähnung der *Xihu shijing* und lässt sich bis in die Moderne verfolgen. Vor dem Hintergrund der Süd-Song-zeitlichen Texte (*Xihu laoren*, *Fangsheng lu*, *Mengliang lu*, *Fangyu shenglan*, *Wulin jiushi*) wird klar, dass eine saisonale Annäherung an eine Landschaft nahe lag, denn alle dieser Texte sind dem Gliederungsprinzip der verschiedenen Feste unterworfen, und so ist das grundlegende Ordnungsprinzip stets die Jahreszeit und/oder der Monat.

Die starke lyrische Prägung der Ansichten ist kein Novum in der Südlichen Song-Dynastie, sondern hat wohl ihren Ursprung in der Anwesenstlyrik der Tang-Dynastie (Lu Hong und Wang Wei). Trotzdem scheint sich dieser Ansicht-Typus während der Nördlichen Song-Dynastie fest etabliert zu haben und insbesondere in der Südlichen Song-Dynastie an einen ganz bestimmten Darstellungsmodus in der Malerei gekoppelt worden zu sein. Diese Traditionslinie kann an Beispielen von Ma Yuan, die gleichzeitig auch zu den frühesten erhaltenen Beispielen der *Xihu shijing* in der Malerei gehören, aufgezeigt werden. Die intime Verbindung von Malerei und Lyrik, die am Exemplarischsten auf Fächern zum Ausdruck kommt, welche auf der einen Seite mit einem Vierzeiler beschrieben sind und auf der anderen Seite eine Landschaftsmalerei aufweisen, wurde am Hof in Lin'an unter den Kaisern stark gefördert und somit in den Kontext der Malereiakademien eingebunden. Die lyrische Malerei stellt eine Tradition dar, die sich in den Zehn Ansichten bis in die Qing-Zeit verfolgen lässt, so sind beispielsweise Holzschnitte aus dem *Hainei qiguan*, die ein Gedicht mit einer narrativen Szene kombiniert aufweisen, letztendlich Ausdruck dieser intimen Verbindung, auch wenn der kulturhistorische Hintergrund, unter dem die Holzschnitte produziert wurden, völlig anders ist und das Zielpublikum nicht aus der Elite des kaiserlichen Hofes bestand.

Viele der Künstler, die sich gemäss textlicher Überlieferung mit den Zehn Ansichten des Westsees befasst haben (und von denen viele als Hofmaler am Kaiserhof angestellt waren), haben auch die Darstellung der Ansichten von Xiao- und Xiang in der Malerei mitgeprägt. Obwohl keine direkte Verbindung zwischen den Acht Ansichten der zwei Flüsse und den Zehn Ansichten des Westsees festgestellt werden konnte, so stehen die beiden Zyklen trotzdem in enger Verbindung zueinander. Der Unterschied besteht darin, dass die Westsee-Ansichten ortsspezifisch sind und stärker mit einer Aktivität verbunden sind (was vor dem Hintergrund der Quellen der Südlichen Song-Dynastie besonders einleuchtend ist). Während die eher passiven Titel der Xiao- und Xiang-Ansichten beispielsweise von heimkehrenden Segeln oder einfallenden Gänsen berichten, so nehmen die *Xihu shijing* stärker die menschliche Interaktion auf: man betrachtet die Fische und hört die Pirole. Das Aufkommen von Ansichts-Serien ab dem 13. Jahrhundert lässt deutlich erkennen, dass das Vorgehen, eine Landschaft in die wichtigsten Einzelteile zu zerlegen, sowohl für Städte als auch für grössere Regionen an Beliebtheit gewann. Diese Entwicklung ist Ausdruck einer touristischen Logik, denn durch die Reduktion auf einzelne Aspekte einer Landschaft wird das Interesse auf eine Region geweckt, gefördert und gleichzeitig kanalisiert. So hat im China des 20. Jahrhunderts auch praktisch jede Stadt sich die *jing*-Ästhetik angeeignet und gliedert die wichtigsten Sehenswürdigkeiten danach. In einzelnen Ansichts-Zyklen (z.B. Ansichten von Beijing) ist darüber hinaus auch eine Instrumentalisierung des künstlerischen Schaffens für politische Zwecke zu erkennen. Diese politische Dimension ist für die Westsee-Ansichten in der Frühzeit aber nicht ausschlaggebend, sondern spielt erst im Rahmen der Südreisen der Qing-Kaiser eine Rolle, auch wenn dies nur indirekt zum Ausdruck kommt.

Im dritten Kapitel habe ich versucht anhand von unterschiedlichen Textquellen die einzelnen Westsee-Ansichten in ihrer historischen Entwicklung zu verfolgen. Dabei konnte die Erkenntnis gewonnen werden, dass sich die Ansichten nur teilweise auf einen ganz bestimmten Ort beziehen. Auch wenn die Aktivität einer Ansicht im Titel vorgeschlagen wird, so waren die Ansichten trotzdem nicht ortsgebunden, d.h. den Reisenden war selbst überlassen, an einem beliebigen Ort mit der *shijing*-Ästhetik verbundene Erfahrungen zu machen. In anderen Worten ausgedrückt fehlen in den Texten der Song- und Ming-Dynastie kanonisierte Betrachtungsweisen. Die Beispiele der Ansichten bei Qu Yuan und Huagang zeigen ferner, dass sich einige der Ansichten auf Orte beziehen, die nach dem Fall der Südlichen Song-Dynastie nicht mehr existierten. Diejenigen Ansichten, die nicht genau

lokalisierbar sind, wie etwa der Herbstmond auf dem See, waren in dieser Hinsicht nicht von der Existenz bestimmter architektonischer Strukturen oder Orte abhängig.

Bezüglich der Variation der Zehn Ansichten hat sich ein breites Spektrum von unterschiedlichen Landschaftsgliederungstypen offenbart. Die grosse Bandbreite an unterschiedlichen Ansichts-Sets, die sowohl bezüglich der Anzahl der Ansichten, als auch bezüglich der genannten Örtlichkeiten abweichen, zeigt den Wandel der Westsee-Landschaft ab der Yuan-Dynastie an. Weil einzelne der Ansichten nach dem Fall der Song-Dynastie nicht mehr existierten, »erfand« man die achtzehn Ansichten von Qiantang, um den neuen Umständen gerecht zu werden. Trotzdem, und dies muss besonders betont werden, waren die Zehn Ansichten des Westsees das beliebteste Set, mitunter darin, weil es als frühestes Set eine Aura einer langen Tradition mit sich brachte. Selbst die Versuche im 20. Jahrhundert, den Westsee nach den »Neuen Zehn Ansichten« aufzuteilen, sind in touristischer Hinsicht kläglich gescheitert.

In den Ansichts-Zyklen in der Malerei und in den Holzschnitten (Kapitel 4) lässt sich die prägende Wirkung der kaiserlichen Reisen nach Hangzhou sehr deutlich nachvollziehen. Die beiden Holzschnittserien aus dem *Xihu zhi leichao* (1579) bzw. *Hainei qiguan* (1609) bilden die Ansichten am Westsee in einer Zeit ab, in welcher der Tourismus eine grössere Rolle zu spielen begann. Das Zielpublikum waren demnach auch Reisende, die sich beispielsweise mit Tian Ruchengs Reiseführer eindeckten. Diese Touristen schätzten Holzschnitte, die durch eine einfache, narrative Darstellung, in der die wichtigsten landschaftlichen Elemente am Westsee die dargestellte Ansicht relativ einfach entschlüsseln lassen, gekennzeichnet waren. Der Holzschnitt-Zyklus aus dem *Xihu zhi* fällt hingegen durch seine stark graphische Prägung auf. Das Augenmerk liegt in den Blättern nicht darin, zu erzählen, wie sich ein Westsee-Besucher in der Landschaft bewegt, sondern fokussiert auf die mit Beschriftungen versehenen Bauwerke am See, die teilweise mit der finanziellen Unterstützung des Kaiserhauses renoviert oder ganz neu erbaut wurden. Die Funktion dieser Visualisierungen besteht weniger darin, die Ansichten als Ausflugsorte zu zeigen, die meist menschenleeren Szenerien werden vielmehr in den Westsee-Kontext eingebettet. Dieser Wandel im Darstellungsmodus lässt sich an den nur vier Jahre auseinander liegenden Holzschnitt-Serien im *Xihu zhi* nachvollziehen. Während die Diptychen der Erstausgabe (1731) sich noch stärker an den narrativen Vorbildern des späten 16. und frühen 17. Jahrhunderts orientieren, so zeigt die spätere Ausgabe (1735) eine Westsee-Landschaft, die septisch kalt, bereinigt und losgelöst von der Natur erscheint. Gerade

die Gebäudekomplexe, die im Zusammenhang mit den Ansichten dargestellt werden, treten einerseits durch die herangezoomte Perspektive und andererseits durch die feine Ausarbeitung in das Zentrum der späteren Holzschnitte. Analog dazu hat die Untersuchung der Westsee-Ansichten in der Malerei gezeigt, dass zwei Serien, nämlich diejenige von Zhu Lunhan und Dong Bangda, ebenfalls die kaiserliche Prägung der Landschaft spiegeln, bei der die menschliche Interaktion mit der Landschaft zugunsten der Darstellung von Bauwerken weichen muss. Die zwei Serien, die im Rahmen der kaiserlichen Malereiakademie entstanden sind, haben deshalb auch die Funktion, die neuen Standorte der Zehn Ansichten zu propagieren und die Szenen am Westsee in einen politisch-kulturellen Auftrag einzubetten. Dagegen sind die Werke von Ye Xiaoyan und Lan Ying ebenso wenig wie die frühen Holzschnitte eher freie Darstellungen der Zehn Ansichten und betonen die menschliche Interaktion viel stärker, haben also einen stärkeren narrativen Charakter.

Es waren aber nicht nur die Zehn Ansichten des Sees, welche Künstler immer wieder dazu veranlassten, Werke zum Westsee zu schaffen. Ein grosser Korpus an Westsee-Karten, Hand- und Hängerrollen legt davon Zeugnis ab. Ich habe versucht, diese Westsee-Bilder in das Konzept der topographischen Darstellung einzubinden. In der Westsee-Kartographie ist auffallend, dass die Ausrichtung der einzelnen Karten die geographische Sonderstellung von Hangzhou abbildet. Die Karten zeigen den See zwar oft in westlicher Blickrichtung, aber die anderen drei Himmelsrichtungen dienen ebenso als mögliche Ausrichtung der Karten. Die Lage der Stadt stellt innerhalb der traditionellen chinesischen Städteplanung einen Sonderfall dar, da der Zhe-Fluss und der See natürliche Barrieren bildeten und die kaiserlichen Paläste folglich innerhalb der Stadtmauer am südlichen Ende der Stadt Lin'an angelegt werden mussten.⁴²¹ Es kommt aber in den untersuchten Quellen ganz deutlich zum Ausdruck, dass der Westsee als ein geographisches Element von Hangzhou sich nach und nach von der Stadt ablöste. Dies hat wohl damit zu tun, dass einerseits der Tourismus sich stark um die Sehenswürdigkeiten am See gliederte, andererseits aber auch damit, dass die Stadt Hangzhou ihre bedeutende Stellung eingebüsst hatte. Während im *Wulin jiushi* die Reisewege noch nach den verschiedenen Bergzügen benannt sind und von einem sehr organischen Raumverständnis zeugen, so wird der Westsee in Zhang Dais Reiseführer zum Fixpunkt; die Reisewege gliedern sich in ihrer Nomenklatur um den Westsee und selbst entlegene Sehenswürdigkeiten werden in Bezug zum See gesetzt (*Xihu waijing*). Zu den wichtigsten Werken in Bezug auf die Zehn Ansichten gehören die »Kaiserliche Reiseroute am Westsee«

⁴²¹ Heng (1999): 142.

und »Karte der kaiserlichen Reisepaläste«, welche beide kaiserliche Reisen am Westsee abbilden. In diesen Bildern wird die Aufwertung, welche die *shijing* während der Reisen der beiden Qing-Kaiser erlebten, überaus deutlich sichtbar.

Dass in den Westsee-Karten die wirklich vorherrschenden topographischen Verhältnisse teilweise verzerrt abgebildet sind, hat einerseits mit der Vertrautheit des Künstlers mit der Region zu tun, andererseits dürfen selbst in topographischen Darstellungen westlich-mathematische Massstäbe zur visuellen Wiedergabe eines Ortes nicht als verbindend betrachtet werden.

Im fünften Kapitel wurde die Dimension der Zehn Ansichten während der Ming- und Qing-Dynastie beleuchtet. Während der zweiten Hälfte der Ming-Dynastie erlebte Hangzhou und der Westsee einen bedeutenden wirtschaftlichen Aufschwung. Die Stadt war als Endpunkt des grossen Kanals für die ressourcenreiche Jiangnan-Region ein wichtiger Umschlagsplatz für Güter aller Art. Mit den Routenbüchern für die Handelsreisenden wurden vermehrt auch historische Informationen zum Westsee verbreitet und daneben waren es vor allem die Beamten und Literaten die auf Dienst- und Besichtigungsreisen den Grundstein für eine stärkere Reisetätigkeit legten. 1526 entstand Tian Ruchengs *Xihu youlan zhi*, ein Werk, welches den Auftakt für weitere Reisehandbücher darstellte. Doch in jener Zeit erlebte Hangzhou gleichzeitig auch eine turbulente Zeit, die von umherziehenden Piraten verursacht wurde. Erst in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts beruhigte sich die Situation wieder, man widmete sich zerstörten Bauwerken in Hangzhou und man unternahm wieder vermehrte Ausflüge zu den historisch wichtigen Orten. Man kann noch nicht von einem ausgeprägten Tourismus Ende der Ming-Dynastie sprechen, aber die Rahmenbedingungen für die touristische Attraktion Hangzhous wurden in dieser Zeit gelegt. Die angeführten Reiseberichte aus der Ming-Dynastie (Ch'oe Pu, Wang Zhideng, Gao Lian, Liu Xian, Gao Panlong, Yuan Hongdao, Pu Fang) bilden das steigende Interesse am Westsee und damit einhergehende Besichtigungsreisen ab. Zwar werden die Ansichten des Westsees nicht erwähnt, aber die Sehenswürdigkeiten um und in der ehemaligen Hauptstadt Hangzhou werden von den Ming-zeitlichen Reisenden beschrieben. Während die Verfasser der Reiseberichte eher einer Minderheit angehörten, so richteten sich Publikationen wie *Xihu zhi leichao* und *Hainei Qiguan* an eine breitere Leserschaft. In diesen beiden Werken waren auch die ersten Xylographien zu den Zehn Ansichten enthalten, was in der Folge zur Popularität des Themas beitrug. Die politischen Wirren um die sich dem Ende zuneigenden Ming-

Dynastie bedeutete einen abrupten Abbruch der Westsee-Reisen; Besichtigungsreisen nach Hangzhou kamen fast zu einem vollständigen Stopp und erst ab 1660 sind wieder nennenswerte Reisebewegungen zu verzeichnen.

Hangzhou war in den Kreisen der Literaten eine wichtige Stadt und man sträubte sich gegen die ankündende Mandschu-Herrschaft. Dichter-Vereinigung und literarische Zirkel wurden gegründet, um die abgelöste Dynastie melancholisch zu besingen. Der Kangxi-Kaiser war sich der fehlenden politischen Unterstützung der Jiangnan-Elite bewusst und unternahm mehrere ausgedehnte Reisen in die Region, um mehr Rückhalt bei der Bevölkerung zu gewinnen. Sowohl anstehende Wasserbau-Projekte als auch rituell-kulturelle Aktivitäten (Yu-Schrein, Besuch der Westsee-Ansichten) standen dabei auf seiner Agenda. Auf seiner dritten Reise im Jahr 1699 besuchte er Hangzhou und den Westsee und liess Stelen mit den Titel der Zehn Ansichten am Westsee aufstellen. Darüber hinaus wurden Pavillons für die Betrachtung der Ansichten an den verschiedenen Orten aufgestellt. Damit legte der Kaiser fest, von wo aus eine Ansicht am Besten zu betrachten ist, man könnte also sagen, dass sich die ortsspezifischen zu ortsgebundenen Ansichten gewandelt haben. Auch Li Wei trug während der Regierungszeit des Yongzheng-Kaisers seinen Teil zu der Berühmtheit der Ansichten bei. Neben der Herausgabe des *Xihu zhi*, welches Holzschnitte der Zehn Ansichten beinhaltet, war Li Wei auch federführend bei der Etablierung der »18 Ansichten des Westsees«, welche keine Überschneidungen mit der Song-zeitlichen Serie aufwies. Wichtig erscheint mir, dass durch die kaiserliche Interaktion mit der Westsee-Landschaft, sei es direkt (Kangxi-Kaiser) oder indirekt (Yongzheng-Kaiser) zur Historizität der Orte beitragen wurde. Jede der Ansichten erhält innerhalb der geschichtlichen Tradierung eine immer breitere Verankerung im Westsee-Schrifttum. Architekturgeschichte, berühmte Persönlichkeiten und wichtige Ereignisse werden detailliert festgehalten und legitimieren, dass die Zehn Ansichten die wichtigsten Orte sind.

Auch der Qianlong-Kaiser, unter dem die Reichsstruktur schon konsolidiert war, unternahm ausgedehnte Reisen in den Süden. Dabei scheint er eine Präferenz für Hangzhou entwickelt zu haben, die sich mitunter auch in der grossen Anzahl von Gedichten und Texten niederschlägt. Die von mir analysierten Bildwerke »Kaiserliche Reiseroute am Westsee« und »Karte der kaiserlichen Reisepaläste« haben deutlich aufgezeigt, dass bei der kaiserlichen Reiseroute die Zehn Ansichten des Westsees im Zentrum standen. Die *Xihu shijing* werden zu den wichtigsten Raumkonstituenten am See. Der Qianlong-Kaiser verfasste auch Gedicht zu den Ansichten und liess sie auf der Rückseite der Stelen, die sein Grossvater bei den Ansichten

hatte aufstellen lassen eingravieren. Dass die beiden Qing-Kaiser ihren Einfluss auch auf die Darstellungsweise der Ansichten geltend machten, zeigen die Malereien und Xylographien. In diesen werden nicht die Ansichten selbst ins Zentrum gerückt, sondern der kaiserliche Einfluss darauf abgebildet: Gebäude und Stelen werden wichtiger als der Mensch, der die Ansichten besucht. Dies unterscheidet sich deutlich von den narrativen Darstellungsmodi im *Xihu zhi leichao* oder *Hainei qiguan*.

Mit der zunehmenden Mobilität und Prosperität der städtischen Bevölkerung reisten zu Beginn der Qing-Dynastie im 17. und 18. Jahrhundert bedeutend mehr Personen. Und es war auch eine breitere Bevölkerungsschicht als nur Händler, Beamten und Literaten, die den Westsee besuchten. Zhang Dais Beschreibungen der Menschenmassen am See legen von dem aufkommenden Tourismus Zeugnis ab. Während die Reiseberichte aus der Ming-Dynastie zeigen, dass die *shijing* als praktische Kategorie des Reisens keinen grossen Stellenwert hatten, so machen Texte zum Westsee, die nach den grossen Südreisen entstanden sind deutlich, welchen Einfluss die kaiserliche Reisetätigkeit auf den Tourismus am Westsee hatte. So sind die Ansichten bei Sun Jiagan sehr prominent; auch Zhang Renmei erwähnt sie und bei Zhai Haos Reiseführer stehen die Sehenswürdigkeiten gar im Zentrum des Interesses.

Auch die abschliessende Übersetzung von drei Gedichtzyklen zeigt die oben skizzierte Entwicklung der Zehn Ansichten. Wang Weis Zyklus ist in einem etwas sentimental anmutenden Ton gehalten und das lyrische Ich entdeckt in der Landschaft die eigenen Gefühlsregungen. Bei Wang ist die Interaktion zwischen dem Betrachter und Natur das vordergründige Thema, wobei die Historizität der einzelnen Ansichten nicht wichtig ist. Zhang Dai war hingegen ein Zeuge des prosperierenden Westsee-Tourismus und bringt durch sarkastische Kommentare seinen Verdruss über die »normalen« Touristen und die Lokalbevölkerung zum Ausdruck. Es scheint, als ob er sich den fast nur den Literati und natürlich den Hangzhouer vorbehaltenen Westsee zur Ming-Zeit zurück wünscht. Der dritte Zyklus von Hongli ist im Kontext der Präferenz für die Jiangnan-Region zu lesen. Hier wird deutlich, dass das pars-pro-toto-Prinzip greift; und die Erfahrung des Reisenden in der Natur wird eingeengt und verweist stets auf die Vergangenheit und den kulturellen Kontext der einzelnen Ansichten.

8. Anhänge

8.1. Abbildungen



Abb. 1: »Karte des Westsees« (Xihu tu 西湖圖) aus dem Xianchun Li'nan zhi (nach 1273). Vgl. Que (2000): 233.

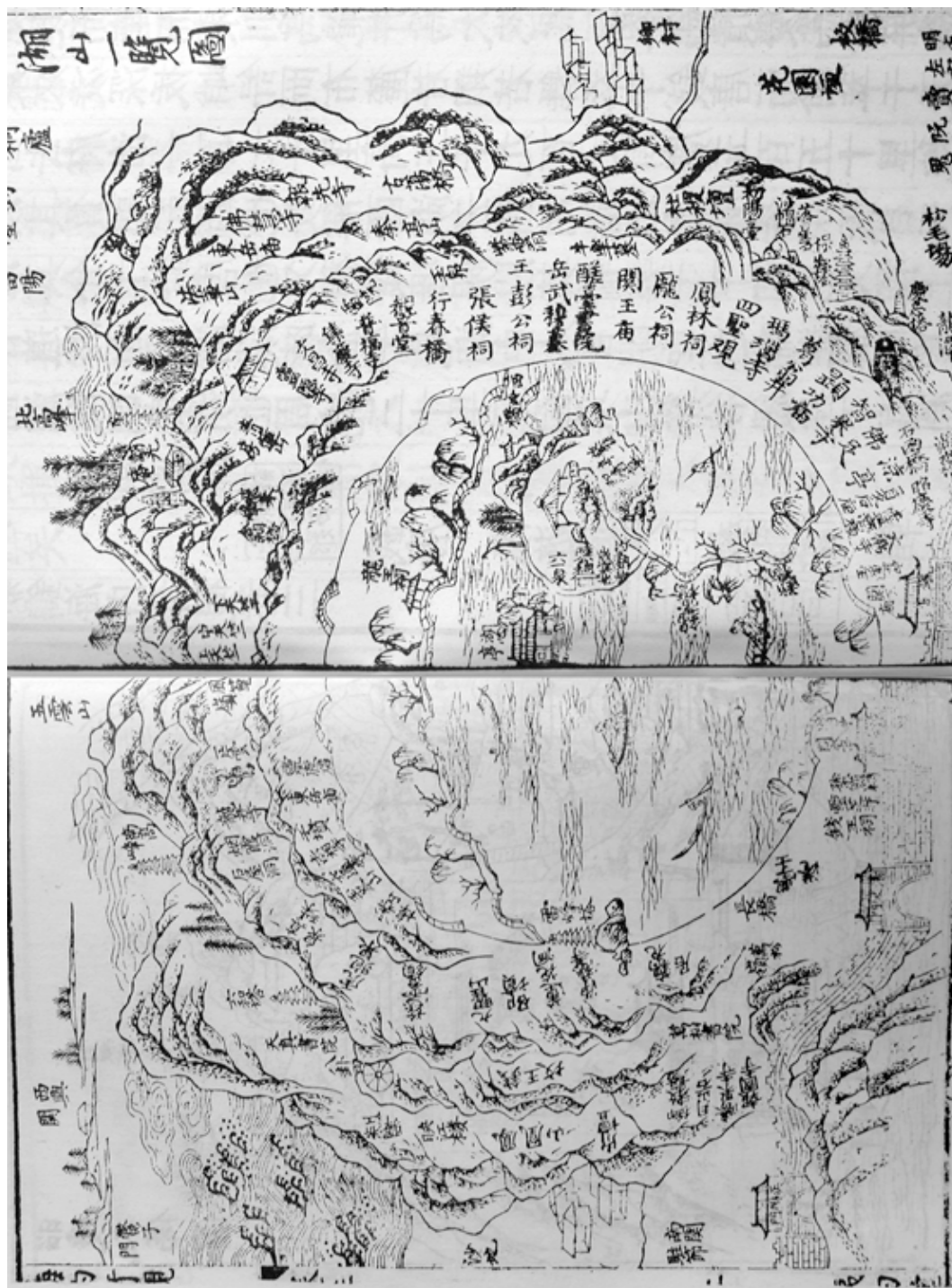


Abb. 2: »See und Berge auf einen Blick« (*Hushan yilan tu* 湖山一覽圖). 1579. Aus dem *Xihu zhi leichao*. Vgl. Que (2000): 243. Ebenfalls enthalten im *Hainei qiguan*. Vgl. Yang Erzeng: j. 3, 210–11.



Abb. 3: »Karte des Westsees« ohne Beschriftungen. 1633. Aus dem *Mingshantu*. Vgl. Wang (2003): 192.



Abb. 4: »Gesamtübersicht über den Westsee« (*Xihu quantu* 西湖全圖). 1735. Aus dem *Xihu zhi*. Li Wei: j. 3, Bd. 4, 134–135.



Abb. 5: »Karte des Westsees« (*Xihu tu* 西湖圖). 1735. Aus dem *Zhejiang Tongzhi*. Vgl. Gu dituan jilu: (3), 14.

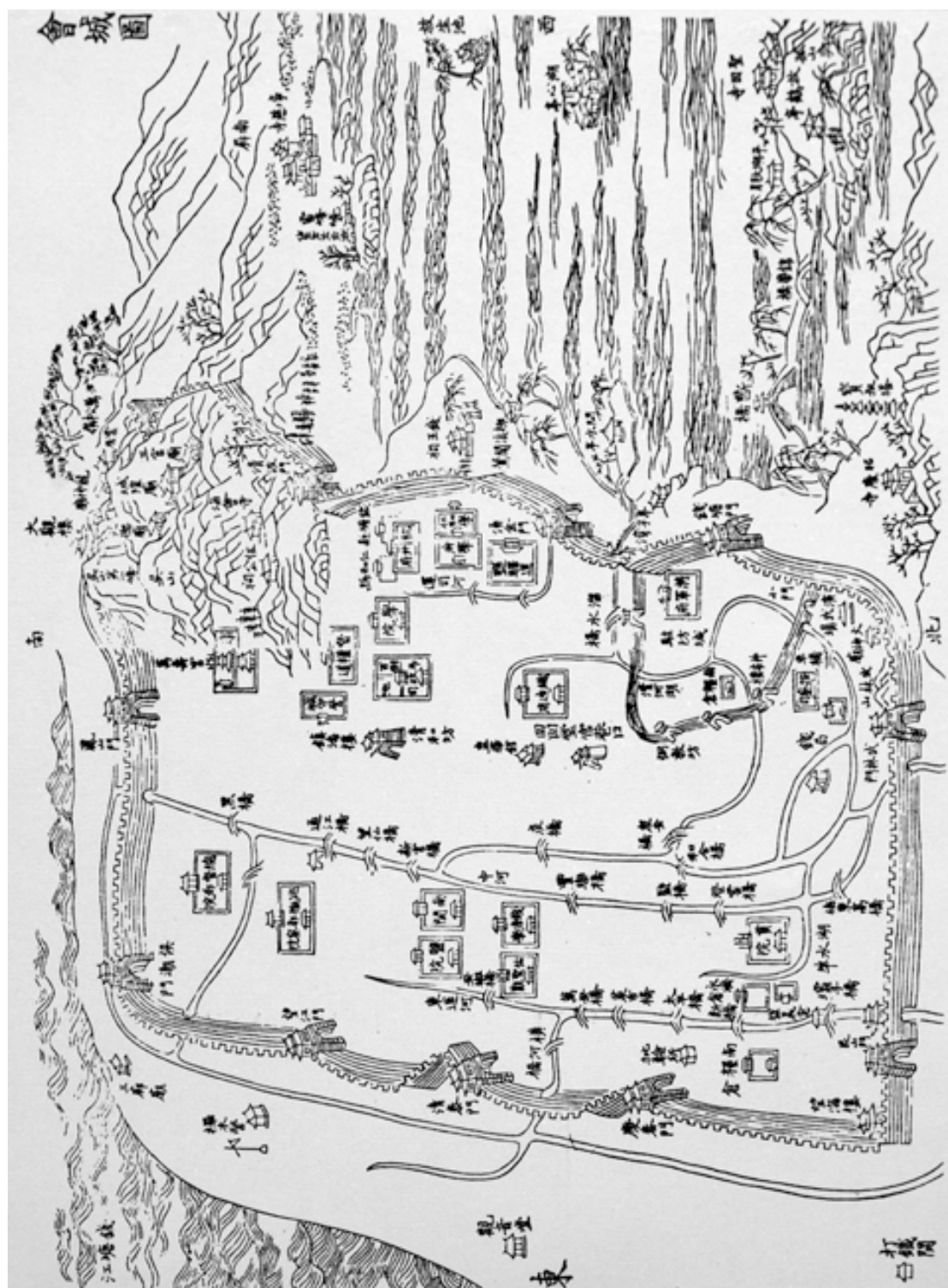


Abb. 6: »Karte von Hangzhou« (Huicheng tu 會城圖). 1735. Aus dem *Zhejiang Tongzhi*. Vgl. Gu dituan jilu: (3), 1.

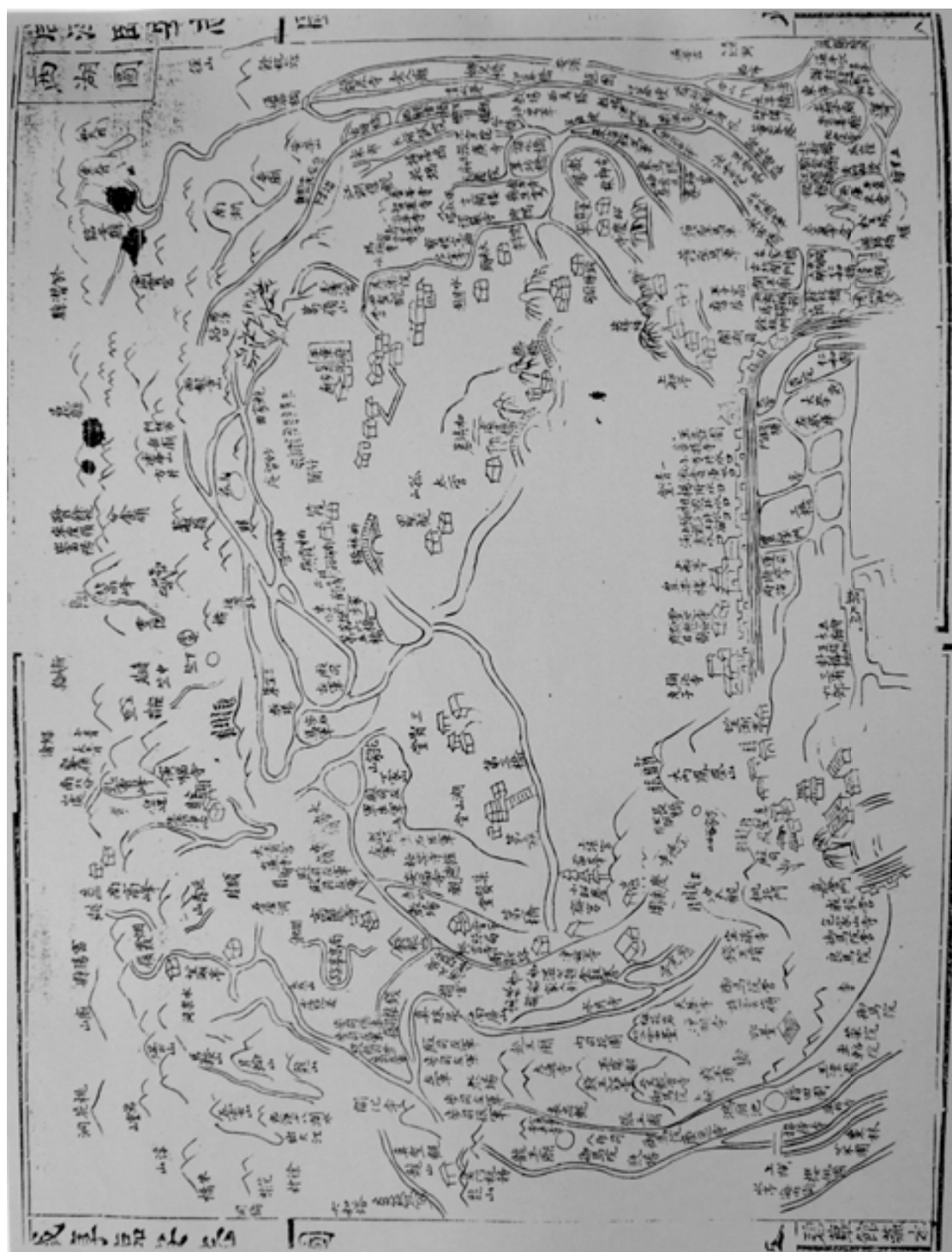


Abb. 7: »Karte des Westsees« (Xihu tu 西湖圖). Um 1273. Aus dem Xianchun Lin'an zhi. Vgl. Que (2000): 234.

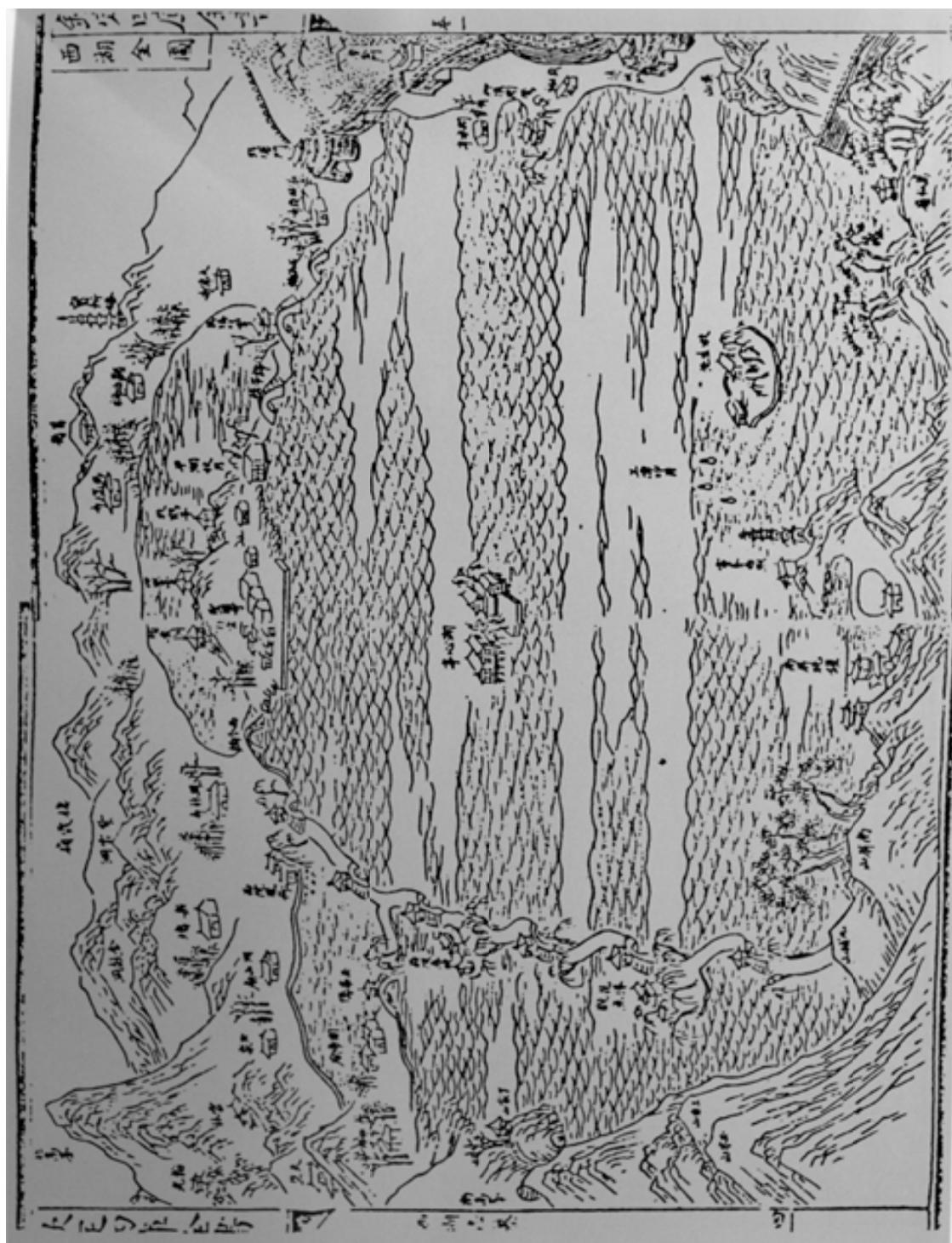


Abb. 8: »Gesamtansicht des Westsees« (*Xihu quantu* 西湖全圖, *Siku*-Version), 1751. Aus dem *Xihu zhizuan*. Que (2000): 252.



Abb. 9: »Karte des Westsees« (Xihu tu 西湖圖). Republikzeit. Aus dem *Hangzhou fuzhi*. Vgl. Que (2000): 254.



Abb. 10: »Karte des Westsees« (aus: *Xianchun Lin'an zhi*), Detail. Um 1273.

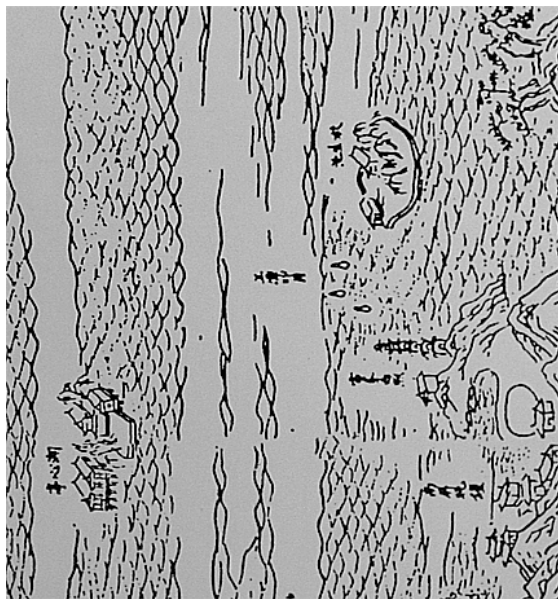


Abb. 11: »Karte des Westsees« (aus: *Xihu zhizuan*), Detail. 1751.



Abb 12: Dong Bangda 董邦達 (1699–1769).
 »Liegengebliebener Schnee auf der Duan-
 Brücke« 斷橋殘雪. Hängengeroll, T.u.F.a.S.,
 127,6x67,1cm. Nationales Palastmuseum
 Taipei. Vgl. Gugong shuhua tulu (12): 50.



Abb 13: Dong Bangda 董邦達 (1699–1769).
 »Zwei Gipfel durchdringen die Wolken« 雙
 峰插雲. Hängengeroll, T.u.F.a.S.,
 127,4x66,6cm. Nationales Palastmuseum
 Taipei. Vgl. Gugong shuhua tulu (12): 42.



Abb 14: Dong Bangda 董邦達 (1699–1769).
 »Bei den Weiden am sich kräuselnden
 Wasser den Piroten lauschen« 柳浪聞鶯.
 Hängengeroll, T.u.F.a.S., 126,9x66,8cm.
 Nationales Palastmuseum Taipei. Vgl.
 Gugong shuhua tulu (12): 38.

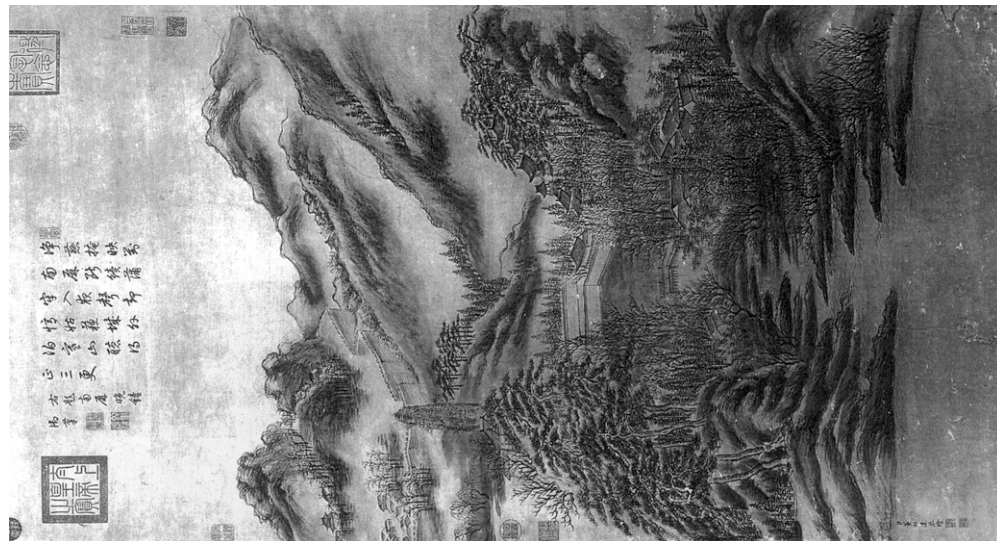


Abb 15: Dong Bangda 董邦達 (1699–1769).
 »Abendglocken vom Nanping-Hügel« 南屏曉鐘. Hängerring, T.u.F.a.S., 127,3x64,3cm. Nationales Palastmuseum Taibei. Vgl. Gugong shuhua tulu (12): 48.

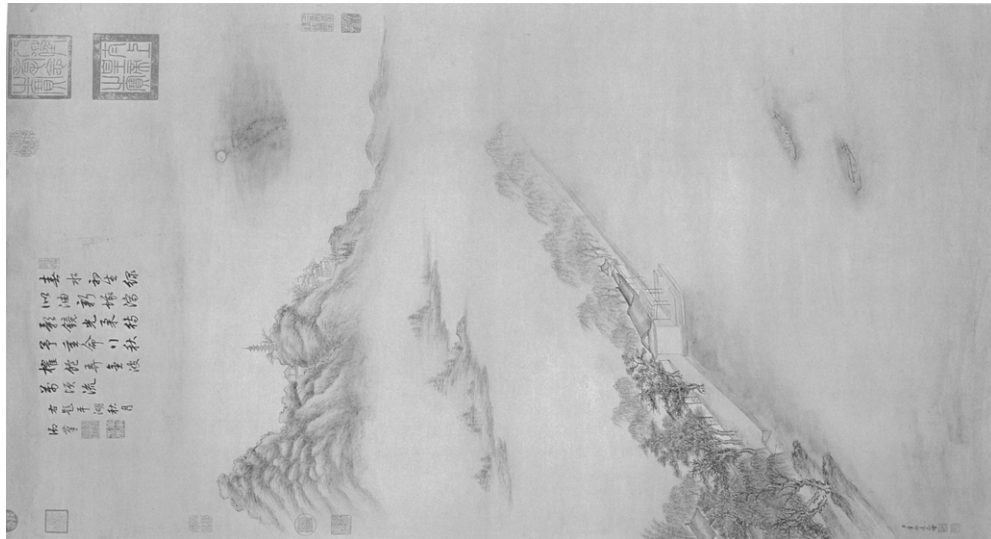


Abb. 16: Dong Bangda 董邦達 (1699–1769).
 »Herbstmond über dem glatten See« 平湖秋月. Hängerring, T.u.F.a.S., 127,3x67cm. Nationales Palastmuseum Taibei. Vgl. Gugong shuhua tulu (12): 46.

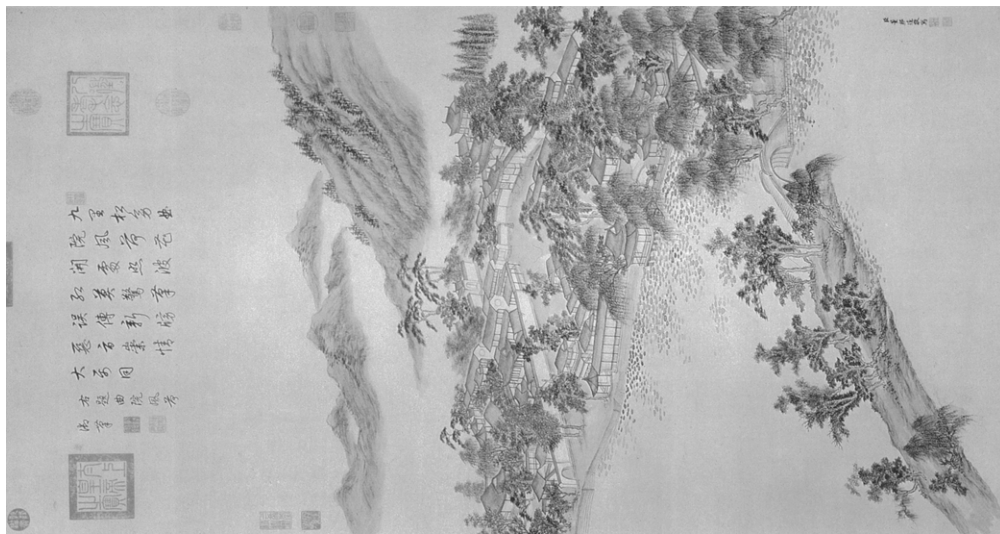


Abb. 17: Dong Bangda 董邦達 (1699–1769).
 »Lotos im Wind bei Quyan« 曲院風荷. Hängerring, T.u.F.a.S., 128,5x67,3cm. Nationales Palastmuseum Taibei. Vgl. Gugong shuhua tulu (12): 40.



Abb. 18: Dong Bangda 董邦達 (1699–1769).
»Drei Pagoden und der sich reflektierende
Mond« 三潭印月. Hängerolle, T.u.F.a.S.,
126,9x66,7cm. Nationales Palastmuseum
Taipei. Vgl. Gugong shuhua tulu (12): 44.

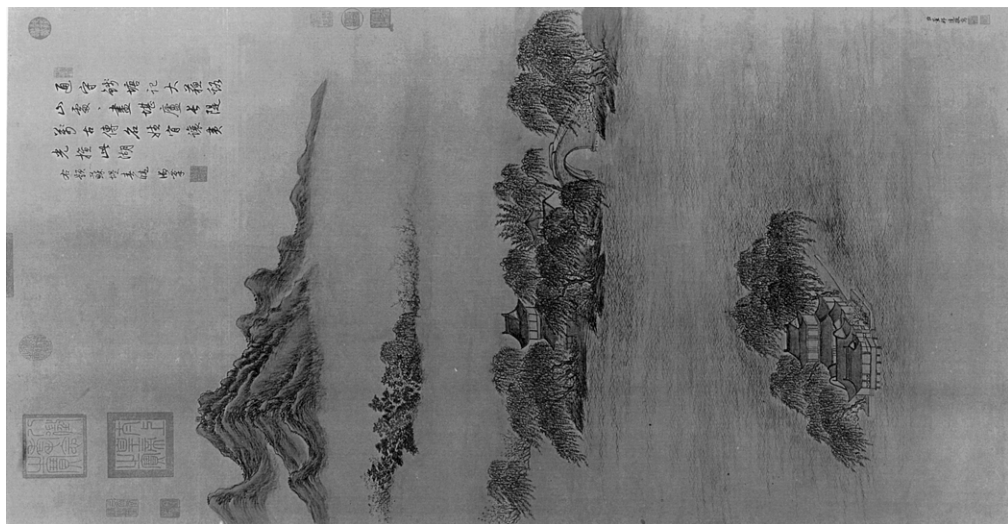


Abb. 19: Dong Bangda 董邦達 (1699–1769).
»Frühlingsdämmerung am Su-Deich« 蘇堤春
曉. Hängerolle, T.u.F.a.S., 127,8x66,4cm.
Nationales Palastmuseum Taipei. Vgl. Gugong
shuhua tulu (12): 36.



Abb. 20: Zhu Lunhan 朱倫瀚 (1680–1760). »Frühlingsdämmerung am Su-Deich« 蘇堤春曉 Aus dem Album »Fingermalerei der Zehn Ansichten des Westsees« (*zhihua Xihu shijing* 指畫西湖十景). 10 Albumblätter, 32,9x38,6 cm, T.u.F.a.S. Beijing Museum. Vgl. Illustrated Catalogue (1): 100–101



Abb. 21: Zhu Lunhan 朱倫瀚 (1680–1760). »Liegegebliebener Schnee auf der Duan-Brücke« 斷橋殘雪 Aus dem Album »Fingermalerei der Zehn Ansichten des Westsees« (*zhihua Xihu shijing* 指畫西湖十景). 10 Albumblätter, 32,9x38,6 cm, T.u.F.a.S. Beijing Museum. Vgl. Illustrated Catalogue (1): 100–101



Abb. 22: Zhu Lunhan 朱倫瀚 (1680–1760). »Sonnenuntergang bei der Leifeng-Pagode« 雷峰夕照. Aus dem Album »Fingermalerei der Zehn Ansichten des Westsees« (*zhihua Xihu shijing* 指畫西湖十景). 10 Albumblätter, 32,9x38,6 cm, T.u.F.a.S. Beijing Museum. Vgl. Illustrated Catalogue (1): 100–101



Abb. 23: Zhu Lunhan 朱倫瀚 (1680–1760). »Lotos im Wind bei Quyuan« 曲院風荷. Aus dem Album »Fingermalerei der Zehn Ansichten des Westsees« (*zhihua Xihu shijing* 指畫西湖十景). 10 Albumblätter, 32,9x38,6 cm, T.u.F.a.S. Beijing Museum. Vgl. Illustrated Catalogue (1): 100–101



Abb. 24: Zhu Lunhan 朱倫瀚 (1680–1760). »Herbstmond über dem glatten See« 平湖秋月. Aus dem Album »Fingermalerei der Zehn Ansichten des Westsees« (*zhihua Xihu shijing* 指畫西湖十景). 10 Albumblätter, 32,9x38,6 cm, T.u.F.a.S. Beijing Museum. Vgl. Illustrated Catalogue (1): 100–101.

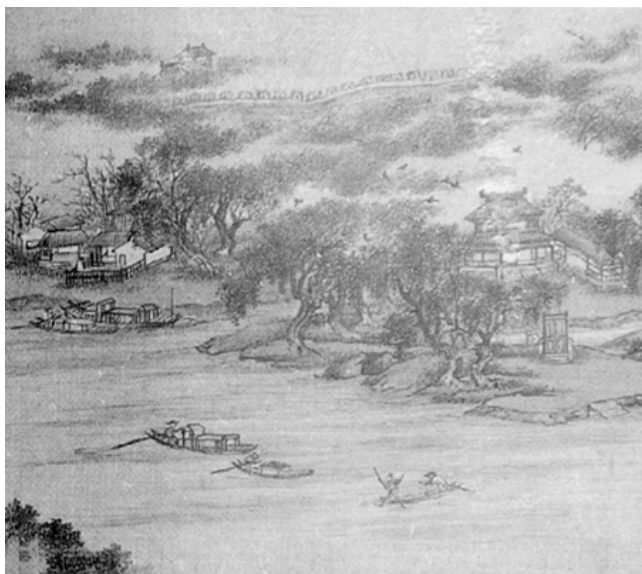


Abb. 25: Zhu Lunhan 朱倫瀚 (1680–1760). »Bei den Weiden am sich kräuselnden Wasser den Pirolen lauschen« 柳浪聞鶯. Aus dem Album »Fingermalerei der Zehn Ansichten des Westsees« (*zhihua Xihu shijing* 指畫西湖十景). 10 Albumblätter, 32,9x38,6 cm, T.u.F.a.S. Beijing Museum. Vgl. Illustrated Catalogue (1): 100–101



Abb. 26: Zhu Lunhan 朱倫瀚 (1680–1760). »In Huagang Fische betrachten« 花港觀魚. Aus dem Album »Fingermalerei der Zehn Ansichten des Westsees« (*zhihua Xihu shijing* 指畫西湖十景). 10 Albumblätter, 32,9x38,6 cm, T.u.F.a.S. Beijing Museum. Vgl. Illustrated Catalogue (1): 100–101



Abb. 27: Zhu Lunhan 朱倫瀚 (1680–1760). »Abendglocken vom Nanping-Hügel« 南屏曉鐘. Aus dem Album »Fingermalerei der Zehn Ansichten des Westsees« (*zhihua Xihu shijing* 指畫西湖十景). 10 Albumblätter, 32,9x38,6 cm, T.u.F.a.S. Beijing Museum. Vgl. ZGGSHLM (1): 100–101.



Abb. 28: Zhu Lunhan 朱倫瀚 (1680–1760). »Drei Pagoden und der sich reflektierende Mond« 三潭印月. Aus dem Album »Fingermalerei der Zehn Ansichten des Westsees« (*zhihua Xihu shijing* 指畫西湖十景). 10 Albumblätter, 32,9x38,6 cm, T.u.F.a.S. Beijing Museum. Vgl. Illustrated Catalogue (1): 100–101.

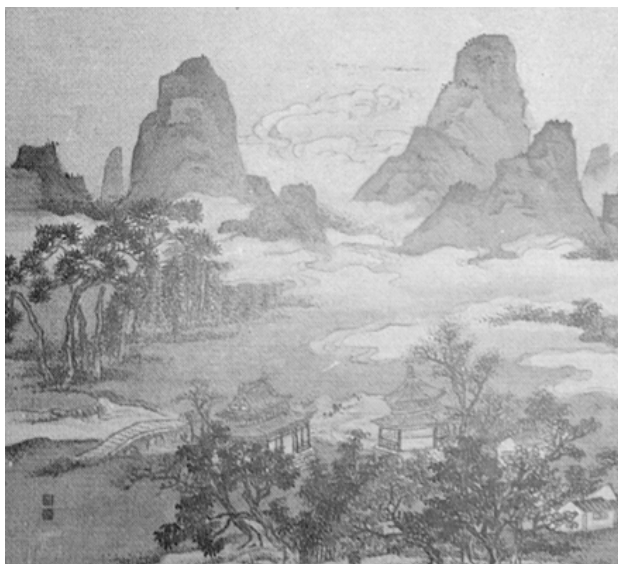


Abb. 29: Zhu Lunhan 朱倫瀚 (1680–1760). »Zwei Gipfel durchdringen die Wolken« 兩峰插雲. Aus dem Album »Fingermalerei der Zehn Ansichten des Westsees« (*zhihua Xihu shijing* 指畫西湖十景). 10 Albumblätter, 32,9x38,6 cm, T.u.F.a.S. Beijing Museum. Vgl. Illustrated Catalogue (1): 100–101.



Abb. 30: Lan Ying 藍瑛 (1585–ca. 1660). »Liegegebliebener Schnee auf der Duan-Brücke« 斷橋殘雪. Hängerring, T.u.F.a.S., 169x45cm. Yangzhoushi wenwu shangdian. Vgl. Illustrated Catalogue (6): 388.



Abb. 31: Lan Ying 藍瑛 (1585–ca. 1660). »In Huagang Fische betrachten« 花港觀魚. Hängerring, T.u.F.a.S., 169x45cm. Yangzhoushi wenwu shangdian. Vgl. Illustrated Catalogue (6): 388.



Abb. 32: Lan Ying 藍瑛 (1585–ca. 1660). »Sonnenuntergang bei der Leifeng-Pagode« 雷峰夕照. Hängerring, T.u.F.a.S., 169x45cm. Yangzhoushi wenwu shangdian. Vgl. Illustrated Catalogue (6): 388.



Abb. 33: Lan Ying 藍瑛 (1585–ca. 1660). »Zwei Gipfel durchdringen die Wolken« 兩峰插雲. Hängerring, T.u.F.a.S., 169x45cm. Yangzhoushi wenwu shangdian. Vgl. Illustrated Catalogue (6): 388.



Abb. 34: Lan Ying 藍瑛 (1585–ca. 1660). »Abendglocken vom Nanping-Hügel« 南屏曉鐘. Hängerring, T.u.F.a.S., 169x45cm. Yangzhoushi wenwu shangdian. Vgl. Illustrated Catalogue (6): 388.



Abb. 35: Lan Ying 藍瑛 (1585–ca. 1660). »Lotos im Wind bei Qu Yuan« 曲院風荷. Hängerring, T.u.F.a.S., 169x45cm. Yangzhoushi wenwu shangdian. Vgl. Illustrated Catalogue (6): 388.



Abb. 36: Lan Ying 藍瑛 (1585–ca. 1660). »Drei Pagoden und der sich reflektierende Mond« 三潭印月. Hängerring, T.u.F.a.S., 169x45cm. Yangzhoushi wenwu shangdian. Vgl. Illustrated Catalogue (6): 388.



Abb. 37: Lan Ying 藍瑛 (1585–ca. 1660). »Frühlingsdämmerung am Su-Deich« 蘇堤春曉. Hängerring, T.u.F.a.S., 169x45cm. Yangzhoushi wenwu shangdian. Vgl. Illustrated Catalogue (6): 388.



Abb. 38: Lan Ying 藍瑛 (1585–ca. 1660). »Bei den Weiden am sich kräuselnden Wasser den Pirolen lauschen« 柳浪聞鶯. Hängerring, T.u.F.a.S., 169x45cm. Yangzhoushi wenwu shangdian. Vgl. Illustrated Catalogue (6): 388.



Abb. 39: Ye Xiaoyan 葉肖嚴 (akt. ca.1253–1258). »Liegegebliebener Schnee auf der Duan-Brücke« 斷橋殘雪. Albumblatt, T.u.F.a.S., ca. 23,9x26,2cm. Nationales Palastmuseum Taipei. Vgl. Lee (2001): 29.

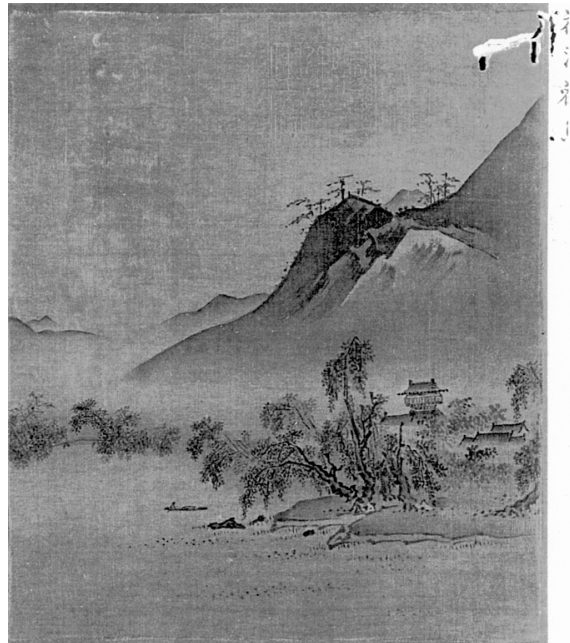


Abb. 40: Ye Xiaoyan 葉肖嚴 (akt. ca.1253–1258). »In Huagang Fische betrachten« 花港觀魚. Albumblatt, T.u.F.a.S., ca. 23,9x26,2cm. Nationales Palastmuseum Taipei. Vgl. Lee (2001): 29.



Abb. 41: Ye Xiaoyan 葉肖嚴 (akt. ca.1253–1258). »Sonnenuntergang bei der Leifeng-Pagode« 雷峰夕照. Albumblatt, T.u.F.a.S., ca. 23,9x26,2cm. Nationales Palastmuseum Taipei. Vgl. Lee (2001): 29.

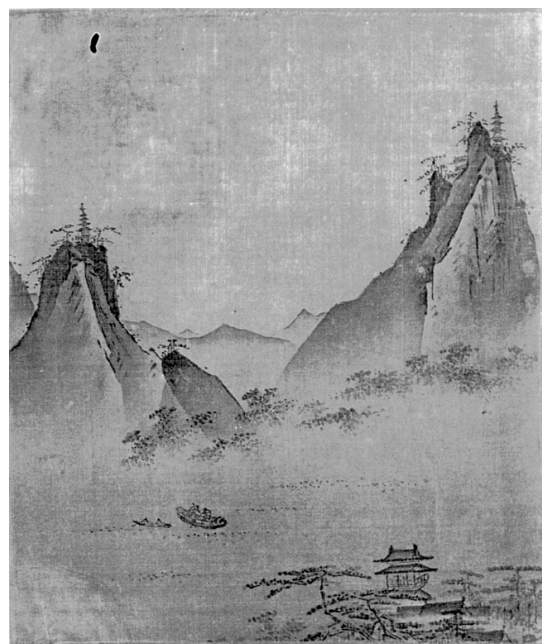


Abb. 42: Ye Xiaoyan 葉肖嚴 (akt. ca.1253–1258). »Zwei Gipfel durchdringen die Wolken« 雙峰插雲. Albumblatt, T.u.F.a.S., ca. 23,9x26,2cm. Nationales Palastmuseum Taipei. Vgl. Lee (2001): 29.

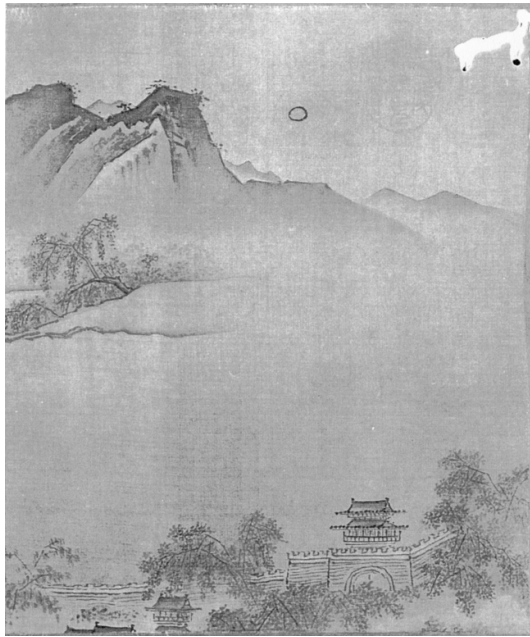


Abb. 43: Ye Xiaoyan 葉尚嚴 (akt. ca.1253–1258). »Bei den Weiden am sich kräuselnden Wasser den Pirolen lauschen« 柳浪聞鶯. Albumblatt, T.u.F.a.S., ca. 23,9x26,2cm. Nationales Palastmuseum Taipei. Vgl. Lee (2001): 29.



Abb. 44: Ye Xiaoyan 葉尚嚴 (akt. ca.1253–1258). »Abendglocken vom Nanping-Hügel« 南屏曉鐘. Albumblatt, T.u.F.a.S., ca. 23,9x26,2cm. Nationales Palastmuseum Taipei. Vgl. Lee (2001): 29.

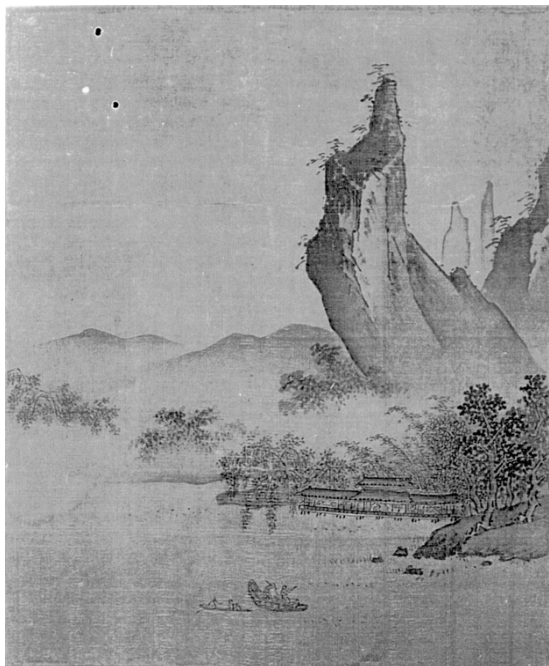


Abb. 45: Ye Xiaoyan 葉尚嚴 (akt. ca.1253–1258). »Herbstmond über dem glatten See« 平湖秋月. Albumblatt, T.u.F.a.S., ca. 23,9x26,2cm. Nationales Palastmuseum Taipei. Vgl. Lee (2001): 29.

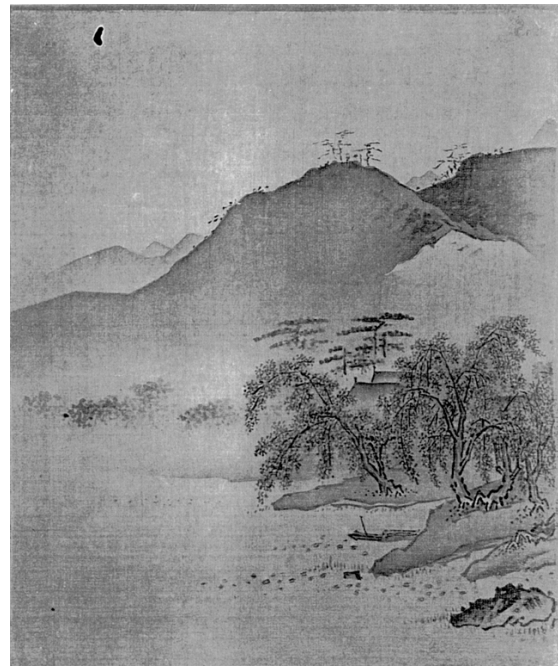


Abb. 46: Ye Xiaoyan 葉尚嚴 (akt. ca.1253–1258). »Lotos im Wind bei Quyuan« 曲院風荷. Albumblatt, T.u.F.a.S., ca. 23,9x26,2cm. Nationales Palastmuseum Taipei. Vgl. Lee (2001): 29.

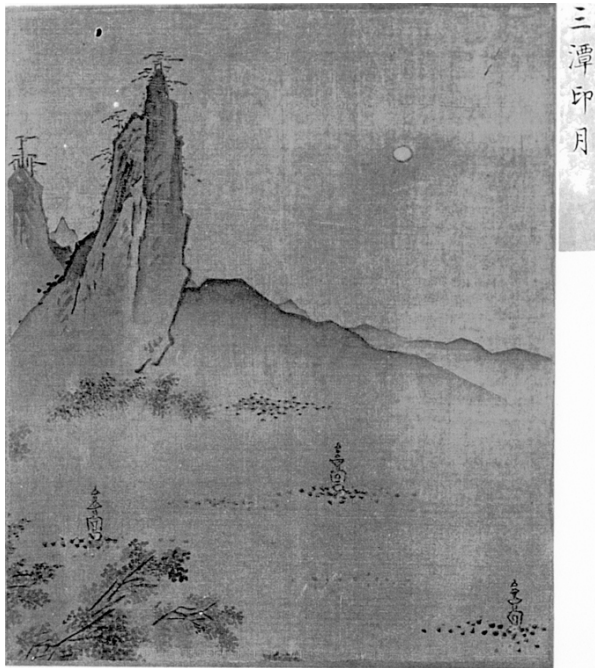


Abb. 47: Ye Xiaoyan 葉尚嚴 (akt. ca.1253–1258). »Drei Pagoden und der sich reflektierende Mond« 三潭印月. Albumblatt, T.u.F.a.S., ca. 23,9x26,2cm. Nationales Palastmuseum Taipei. Vgl. Lee (2001): 29.



Abb. 48: Ye Xiaoyan 葉尚嚴 (akt. ca.1253–1258). »Frühlingsdämmerung am Su-Deich« 蘇堤春曉. Albumblatt, T.u.F.a.S., ca. 23,9x26,2cm. Nationales Palastmuseum Taipei. Vgl. Lee (2001): 29.

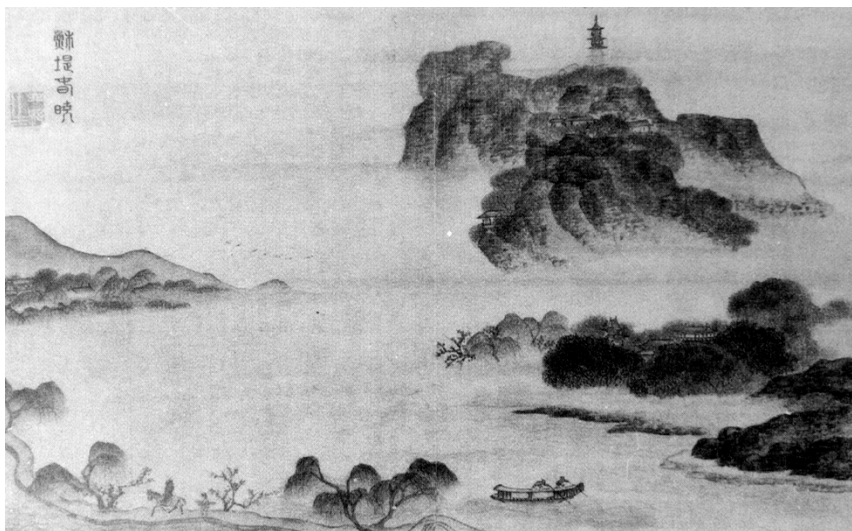


Abb. 49: Zhai Min 齊民 (tätig 17. Jh.). »Frühlingsdämmerung am Su-Deich« 蘇堤春曉. Dat. 1663. Albumblatt, T.u.F.a.S., 32x51cm. Wenwu gongsi Tianjin. Vgl. Illustrated Catalogue (8): 338.



Abb. 50: Zhai Min 齊民
(tätig 17. Jh.).
»Liegegebliebener Schnee
auf der Duan-Brücke« 斷
橋殘雪 . Dat. 1663.
Albumblatt, T.u.F.a.S.,
32x51cm. Wenwu gongsi
Tianjin. Vgl. Illustrated
Catalogue (8): 338.



Abb. 51: Zhai Min 齊民
(tätig 17. Jh.). »Lotos im
Wind bei Quyuan« 曲院風
荷. Dat. 1663. Albumblatt,
T.u.F.a.S., 32x51cm.
Wenwu gongsi Tianjin.
Illustrated Catalogue (8):
338.



Abb. 52: Zhai Min 齊民
(tätig 17. Jh.). »In Huagang
Fische betrachten« 花港觀魚.
Dat. 1663. Albumblatt,
T.u.F.a.S, 32x51cm. Wenwu
gongsi Tianjin. Vgl.
Illustrated Catalogue (8): 338.

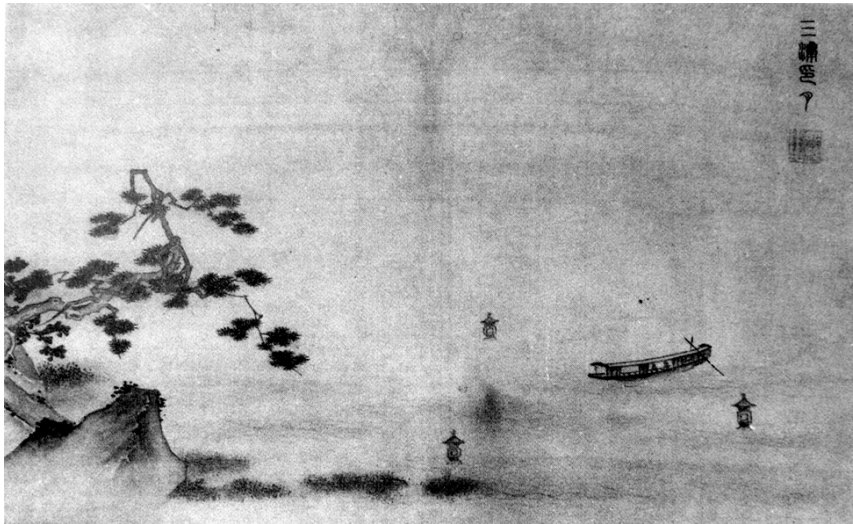


Abb. 53: Zhai Min 齊民
(tätig 17. Jh.). »Drei
Pagoden und der sich
reflektierende Mond« 三潭
印月. Dat. 1663.
Albumblatt, T.u.F.a.S.,
32x51cm. Wenwu gongsi
Tianjin. Vgl. Illustrated
Catalogue (8): 338.



Abb. 54: Zhai Min 齊民
(tätig 17. Jh.).
»Abendglocken vom
Nanping-Hügel« 南屏晚
鐘. Dat. 1663. Albumblatt,
T.u.F.a.S., 32x51cm.
Wenwu gongsi Tianjin.
Vgl. Illustrated Catalogue
(8): 338.



Abb. 55: Zhai Min 齊民
(tätig 17. Jh.). »Bei den
Weiden am sich kräuselnden
Wasser den Pirolen lauschen«
柳浪聞鶯. Dat. 1663.
Albumblatt, T.u.F.a.S.,
32x51cm. Wenwu gongsi
Tianjin. Vgl. Illustrated
Catalogue (8): 338.



Abb. 56: Zhai Min 齊民
(tätig 17. Jh.). »Herbstmond
über dem glatten See« 平湖
秋月. Dat. 1663. Albumblatt,
T.u.F.a.S., 32x51cm. Wenwu
gongsi Tianjin. Vgl.
Illustrated Catalogue (8): 338.



Abb. 57: Zhai Min 齊民
(tätig 17. Jh.).
»Sonnenuntergang bei der
Leifeng-Pagode« 雷峰夕照.
Dat. 1663. Albumblatt,
T.u.F.a.S., 32x51cm. Wenwu
gongsi Tianjin. Vgl.
Illustrated Catalogue (8): 338.



Abb. 58: Zhai Min 齊民
(tätig 17. Jh.). »Zwei
Gipfel durchdringen die
Wolken« 雙峰插雲. Dat.
1663. Albumblatt,
T.u.F.a.S., 32x51cm.
Wenwu gongsi Tianjin.
Vgl. Illustrated Catalogue
(8): 338.



Abb. 59: »Liegegebliebener Schnee auf der Duan-Brücke« 斷橋殘雪. Dat. 1609. Holzschnitt aus dem *Hainei qiguan*. Vgl. Yang Erzeng: j. 4, 275 bzw. Wang (2003): Fig. 19, 204.

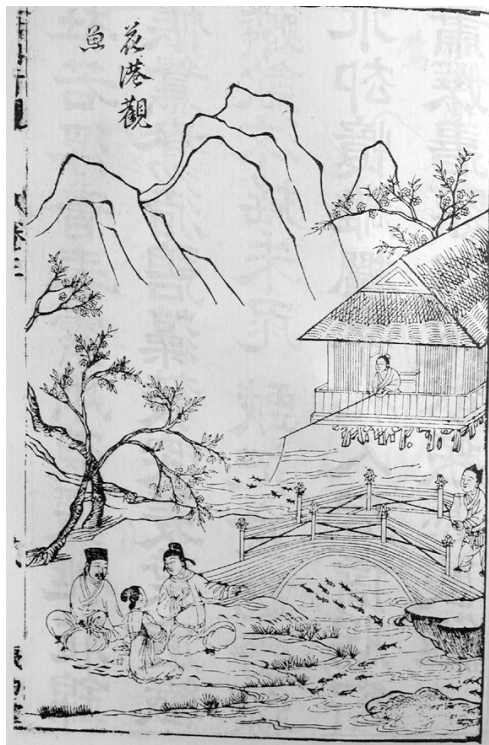


Abb. 60: »In Huagang Fische betrachten« 花港觀魚. Dat. 1609. Holzschnitt aus dem *Hainei Qiguan*. Vgl. Yang Erzeng: j. 4, 263.

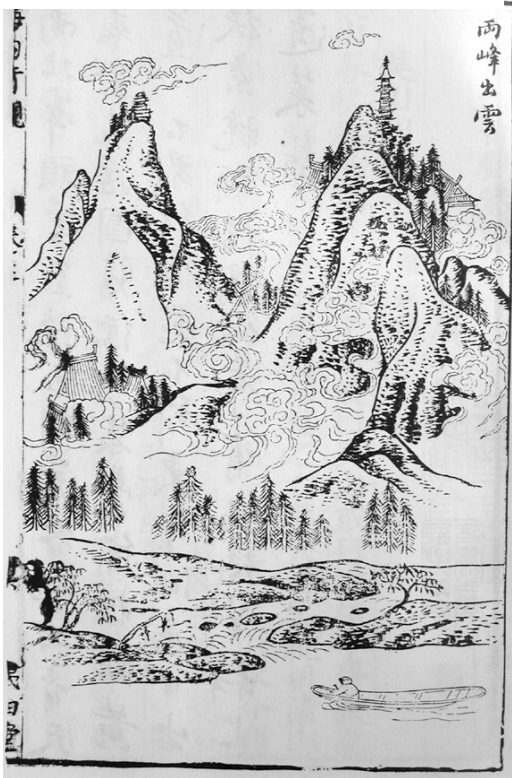


Abb. 61: »Zwei Gipfel durchdringen die Wolken« 兩峰插雲. Dat. 1609. Holzschnitt aus dem *Hainei Qiguan*. Vgl. Yang Erzeng: j. 4, 279.



Abb. 62: »Bei den Weiden am sich kräuselnden Wasser den Pirolen lauschen« 柳浪聞鶯. Dat. 1609. Holzschnitt aus dem *Hainei Qiguan*. Vgl. Yang Erzeng: j. 4, 265.



Abb. 63: »Abendglocken vom Nanping-Hügel« 南屏晚鐘. Dat. 1609. Holzschnitt aus dem *Hainei Qiguan*. Vgl. Yang Erzeng: j. 4, 277.

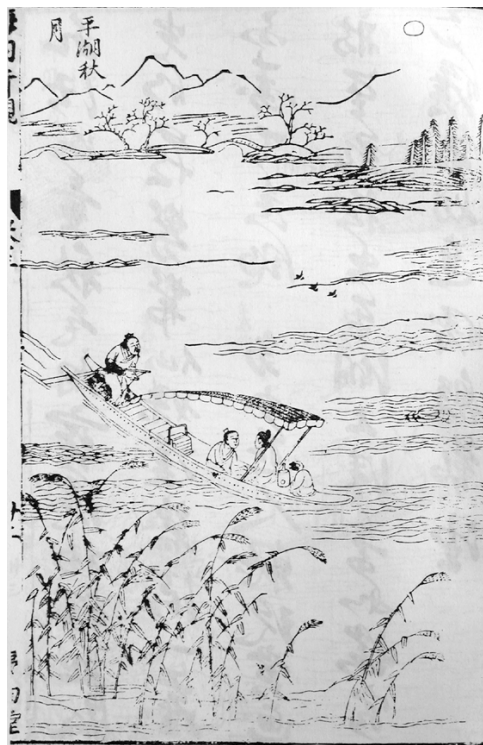


Abb. 64: »Herbstmond über dem glatten See« 平湖秋月. Dat. 1609. Holzschnitt aus dem *Hainei Qiguan*. Vgl. Yang Erzeng: j. 4, 271.



Abb. 65: »Lotos im Wind bei Quyan« 曲院風荷. Dat. 1609. Holzschnitt aus dem *Hainei Qiguan* 海內奇觀. Vgl. Yang Erzeng: j. 4, 267.

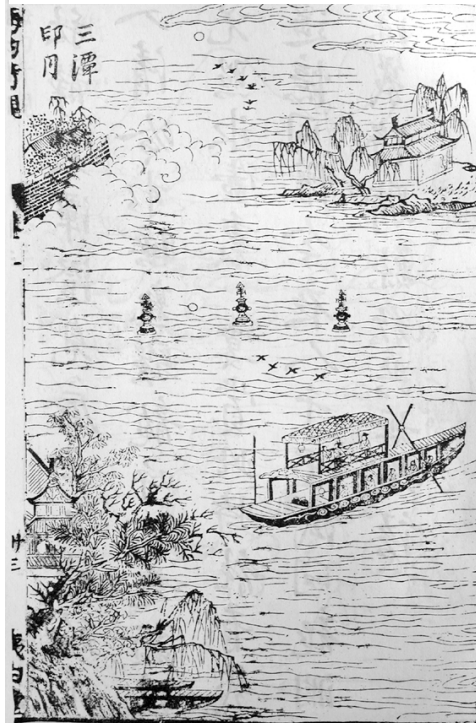


Abb. 66: »Drei Pagoden und der sich reflektierende Mond« 三潭印月. Dat. 1609. Holzschnitt aus dem *Hainei Qiguan* 海內奇觀. Vgl. Yang Erzeng: j. 4, 273.

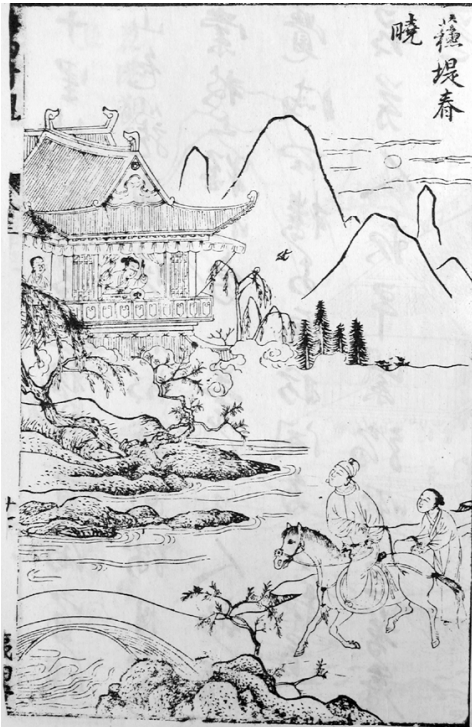


Abb. 67: »Frühlingsdämmerung am Su-Deich« 蘇堤春曉. Dat. 1609.
Holzschnitt aus dem *Hainei Qiguan*.
Vgl. Yang Erzeug: j. 4, 261.



Abb. 68: »Sonnenuntergang bei der Leifeng-Pagode« 雷峰夕照. Dat. 1609.
Holzschnitt aus dem *Hainei Qiguan*.
Vgl. Yang Erzeug: j. 4, 263.

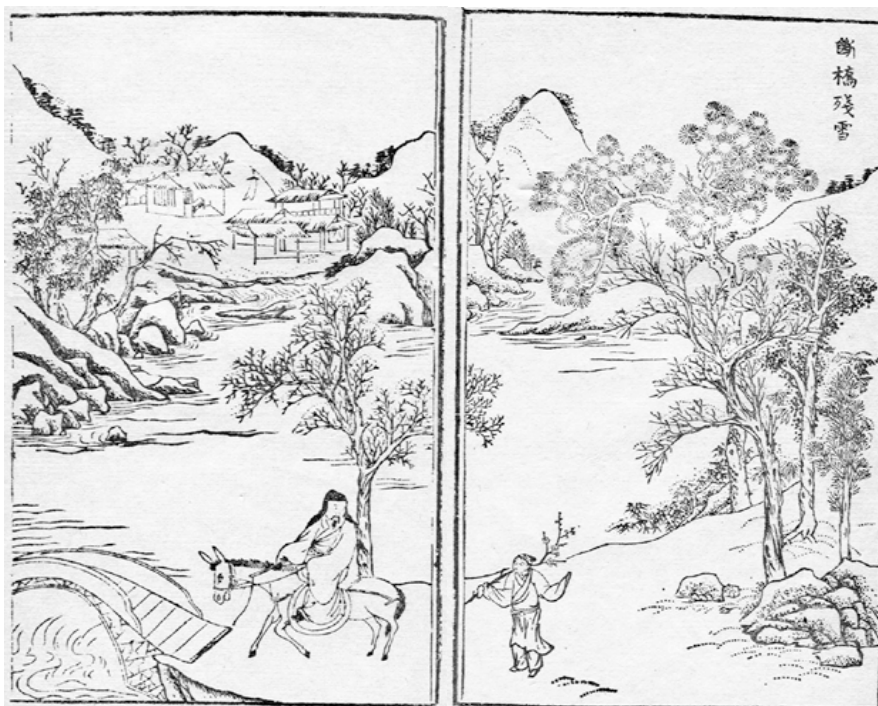


Abb. 69: »Liegeengebliebener Schnee auf der Duan-Brücke« 斷橋殘雪. Dat. 1579. Holzschnitt, Diptychon. Aus der Wanli-Edition (1573–1620) des *Xihu zhi leichao*. Vgl. Li (1979).



Abb. 70: »In Huagang Fische betrachten« 花港觀魚. Dat. 1579. Holzschnitt, Diptychon. Aus der Wanli-Edition (1573–1620) des *Xihu zhi leichao*. Vgl. Li (1979).

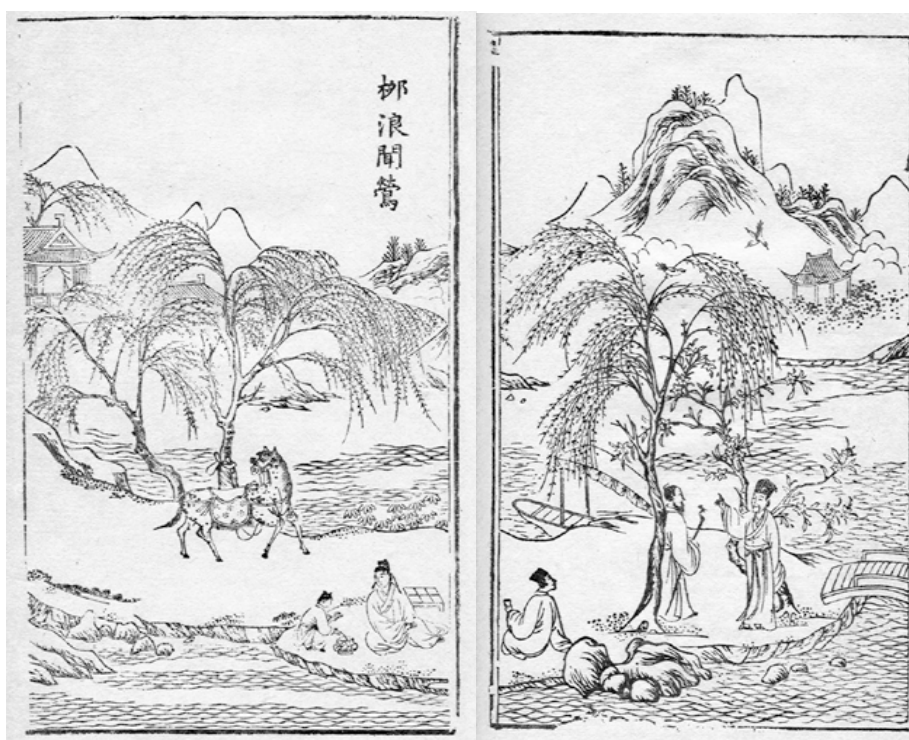


Abb. 71: »Bei den Weiden am sich kräuselnden Wasser den Pirolen lauschen« 柳浪聞鶯. Dat. 1579. Holzschnitt, Diptychon. Aus der Wanli-Edition (1573–1620) des *Xihu zhi leichao*. Vgl. Li (1979).



Abb. 72: »Abendglocken vom Nanping-Hügel« 南屏晚鐘. Dat. 1579.
Holzschnitt, Diptychon. Aus der Wanli-Edition (1573–1620) des *Xihu zhi leichao*. Vgl. Li (1979).

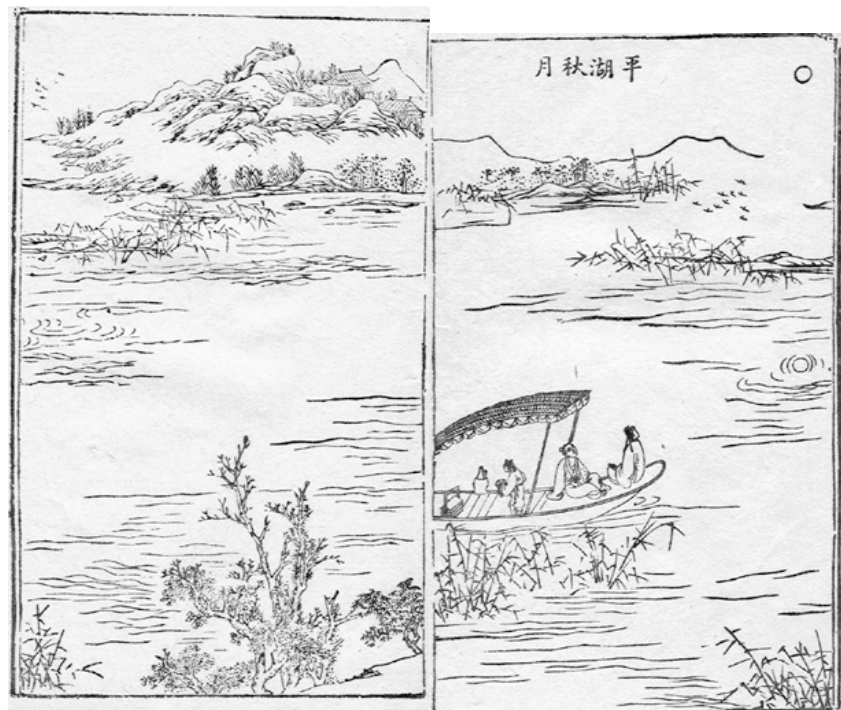


Abb. 73: »Herbstmond über dem glatten See« 平湖秋月. Dat. 1579.
Holzschnitt, Diptychon. Aus der Wanli-Edition (1573–1620) des *Xihu zhi leichao*. Vgl. Li (1979).



Abb. 74: »Lotos im Wind bei Quyuany« 曲院風荷. Dat. 1579. Holzschnitt, Diptychon. Aus der Wanli-Edition (1573–1620) des *Xihu zhi leichao*. Vgl. Li (1979).

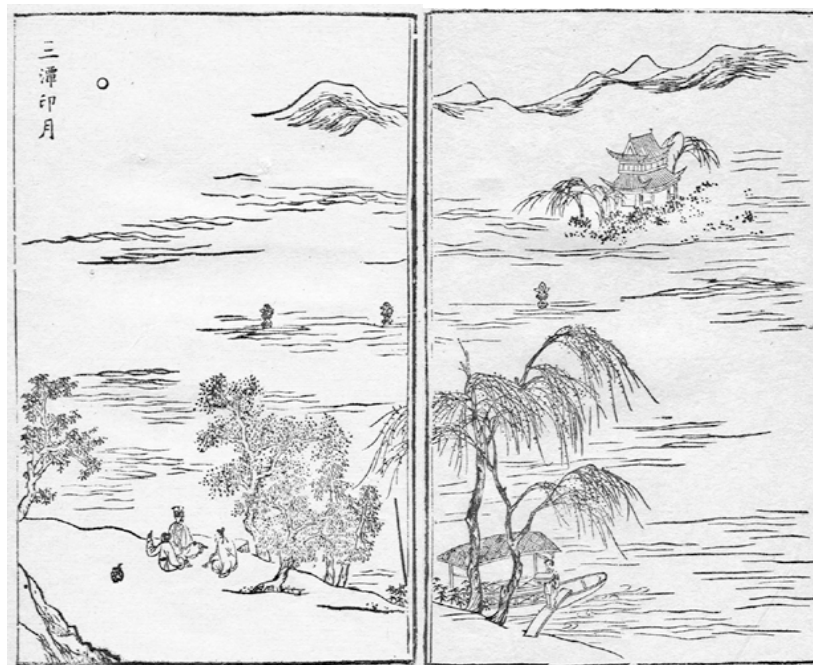


Abb. 75: »Drei Pagoden und der sich reflektierende Mond« 三潭印月. Dat. 1579. Holzschnitt, Diptychon. Aus der Wanli-Edition (1573–1620) des *Xihu zhi leichao*. Vgl. Li (1979).

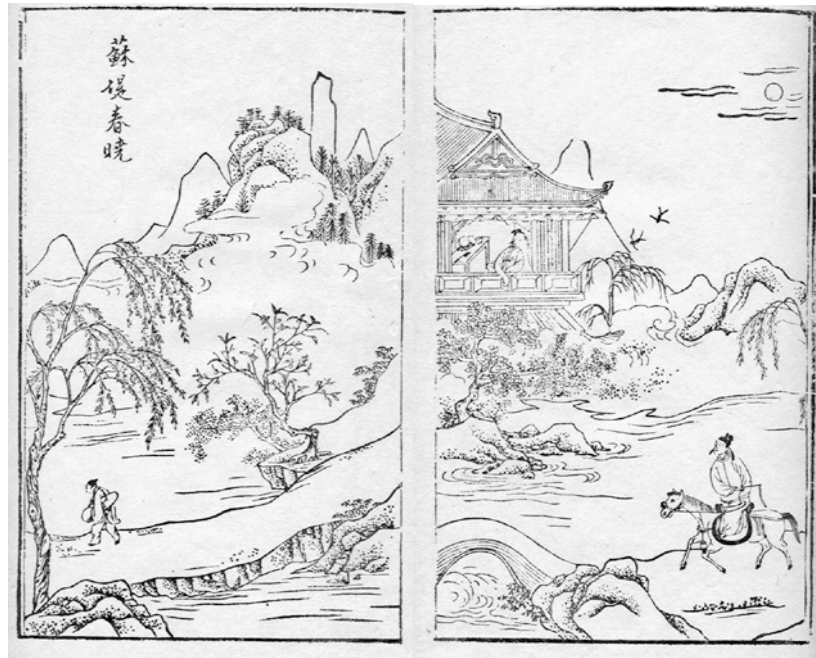


Abb. 76: »Frühlingsdämmerung am Su-Deich« 蘇堤春曉. Dat. 1579.
Holzschnitt, Diptychon. Aus der Wanli-Edition (1573–1620) des *Xihu zhi leichao*. Vgl. Li (1979).

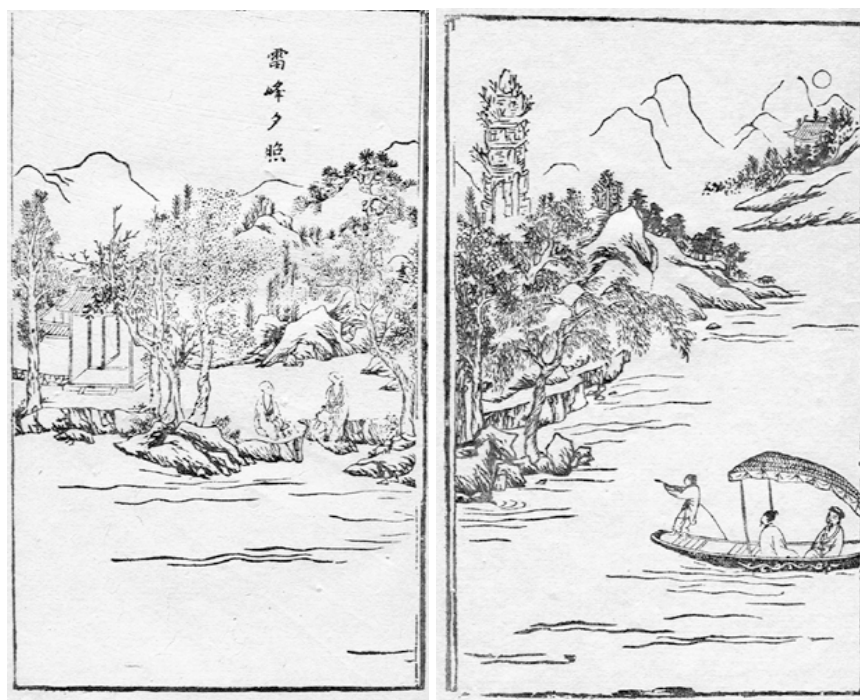


Abb. 77: »Sonnenuntergang bei der Leifeng-Pagode« 雷峰夕照. Dat. 1579.
Holzschnitt, Diptychon. Aus der Wanli-Edition (1573–1620) des *Xihu zhi leichao*. Vgl. Li (1979).

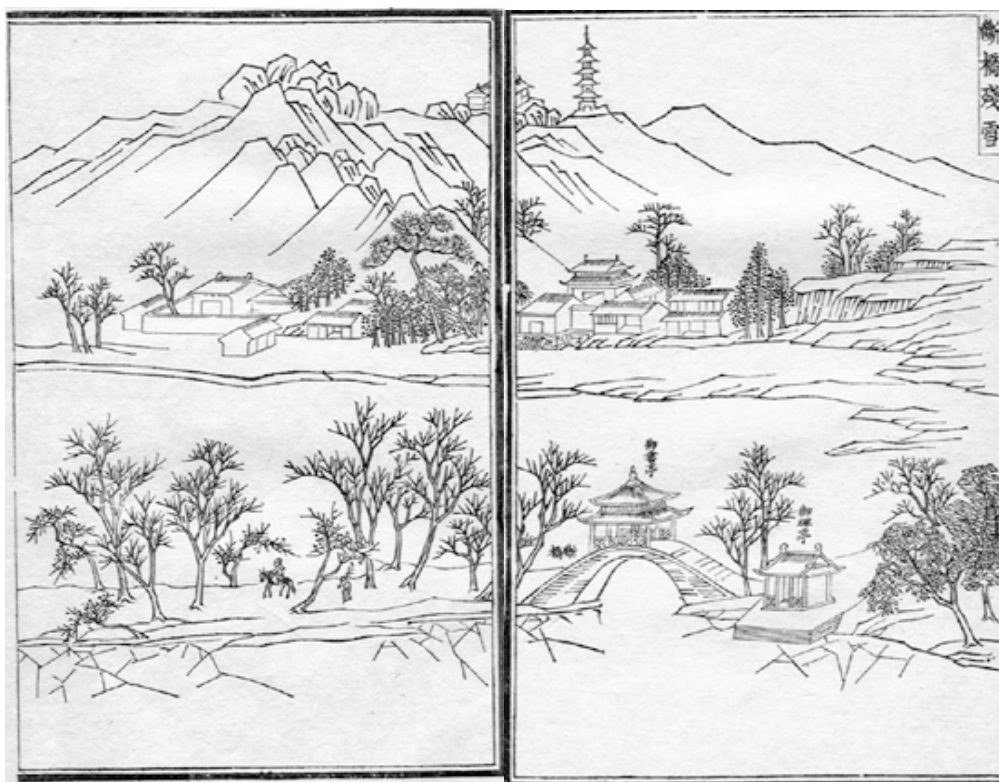


Abb. 78: »Liegegebliebener Schnee auf der Duan-Brücke« 斷橋殘雪 . Holzschnitt (Diptychon) aus der Regierungszeit des Yongzheng-Kaisers (1723–35). Vgl. Li (1979).

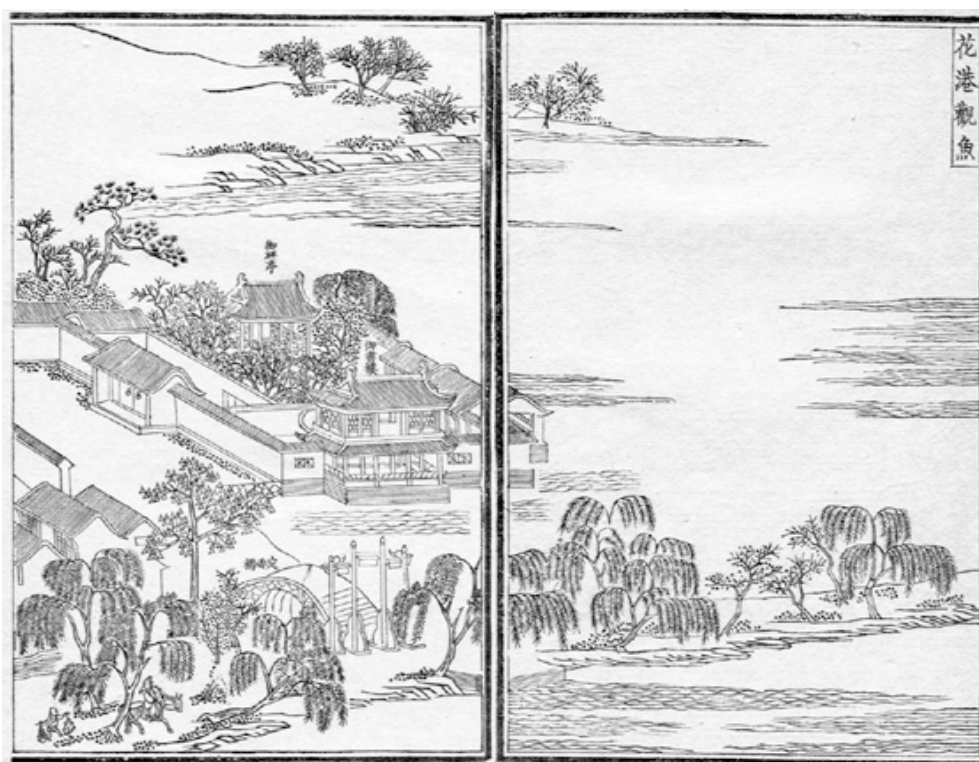


Abb. 79: »In Huagang Fische betrachten« 花港觀魚. Holzschnitt (Diptychon) aus der Regierungszeit des Yongzheng-Kaisers (1723–35). Vgl. Li (1979).

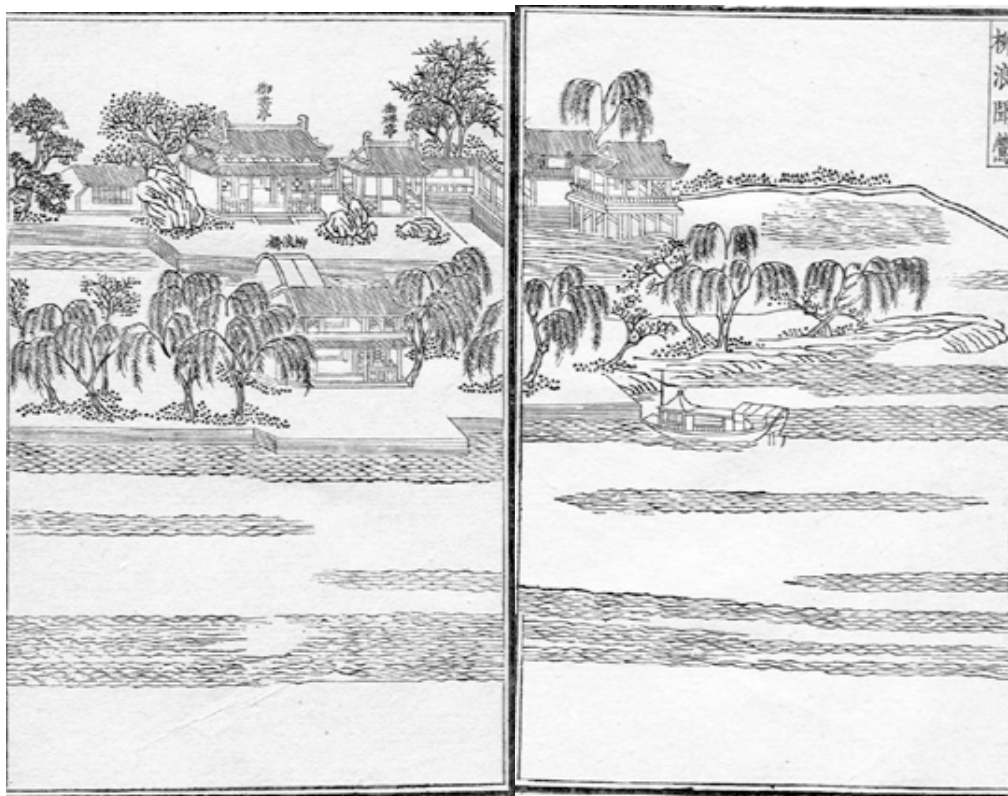


Abb. 80: »Bei den Weiden am sich kräuselnden Wasser den Pirolen lauschen« 柳浪聞鶯. Holzschnitt (Diptychon) aus der Regierungszeit des Yongzheng-Kaisers (1723–35). Vgl. Li (1979).

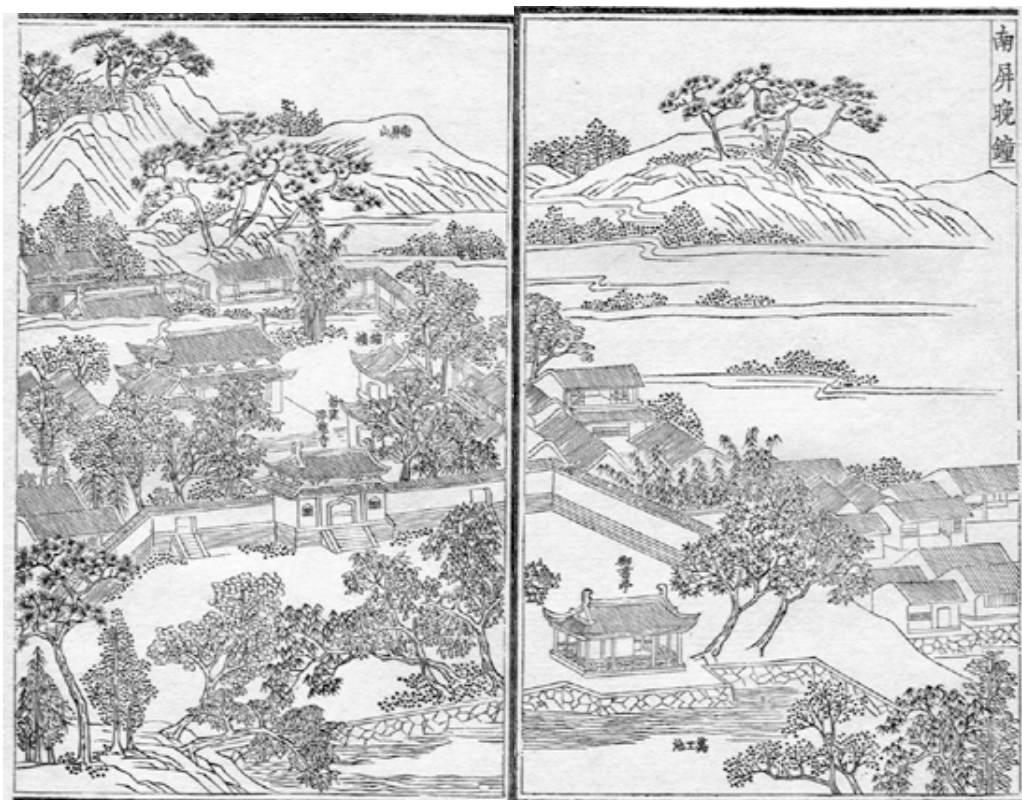


Abb. 81: »Abendglocken vom Nanping-Hügel« 南屏晚鐘. Holzschnitt (Diptychon) aus der Regierungszeit des Yongzheng-Kaisers (1723–35). Vgl. Li (1979).

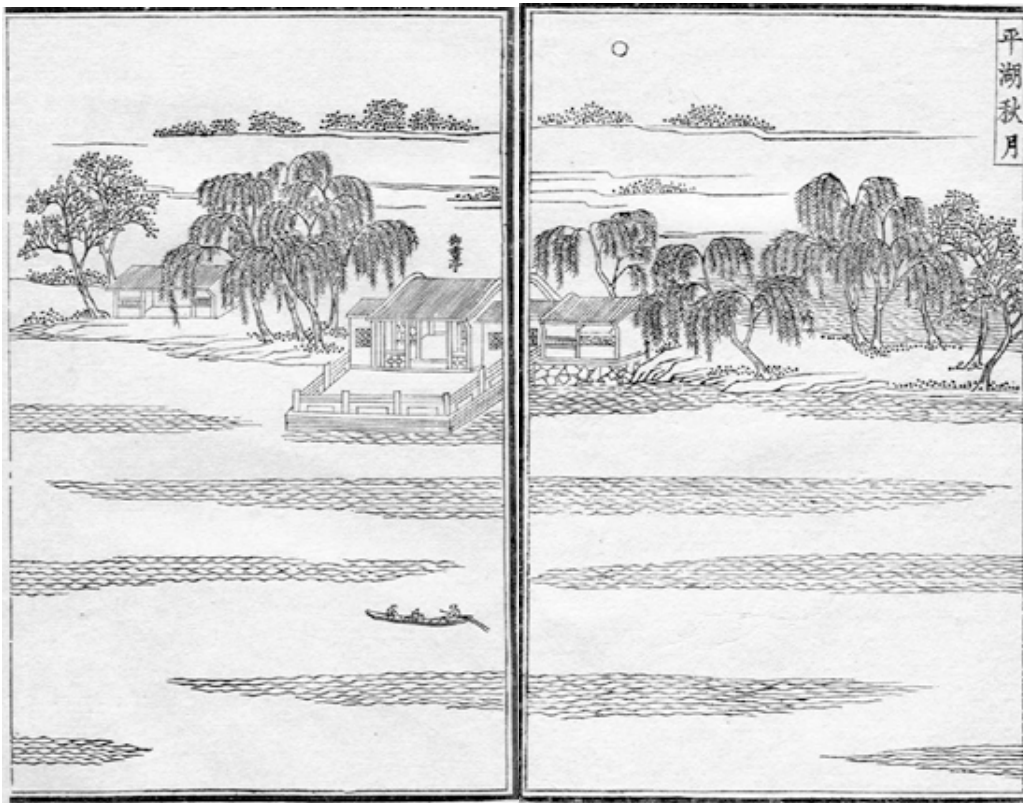


Abb. 82: »Herbstmond über dem glatten See« 平湖秋月. Holzschnitt (Diptychon) aus der Regierungszeit des Yongzheng-Kaisers (1723–35). Vgl. Li (1979).

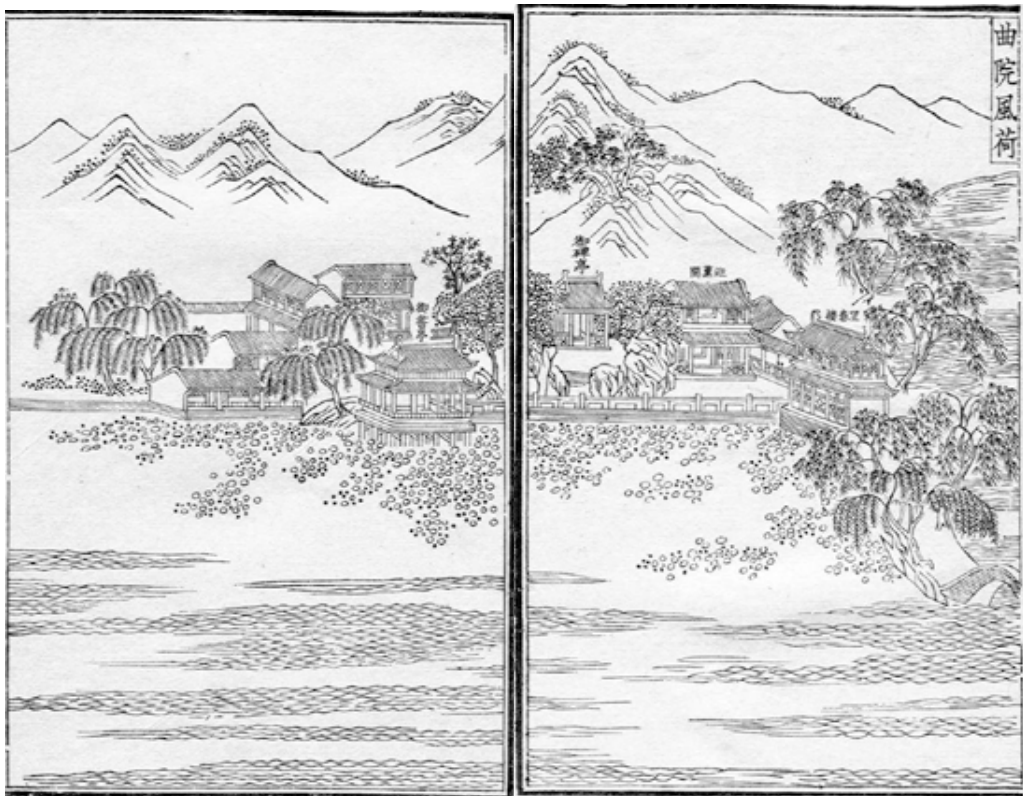


Abb. 83: »Lotos im Wind bei Quyu« 曲院風荷. Holzschnitt (Diptychon) aus der Regierungszeit des Yongzheng-Kaisers (1723–35). Vgl. Li (1979).



Abb. 84: »Drei Pagoden und der sich reflektierende Mond« 三潭印月. Holzschnitt (Diptychon) aus der Regierungszeit des Yongzheng-Kaisers (1723–35). Vgl. Li (1979).

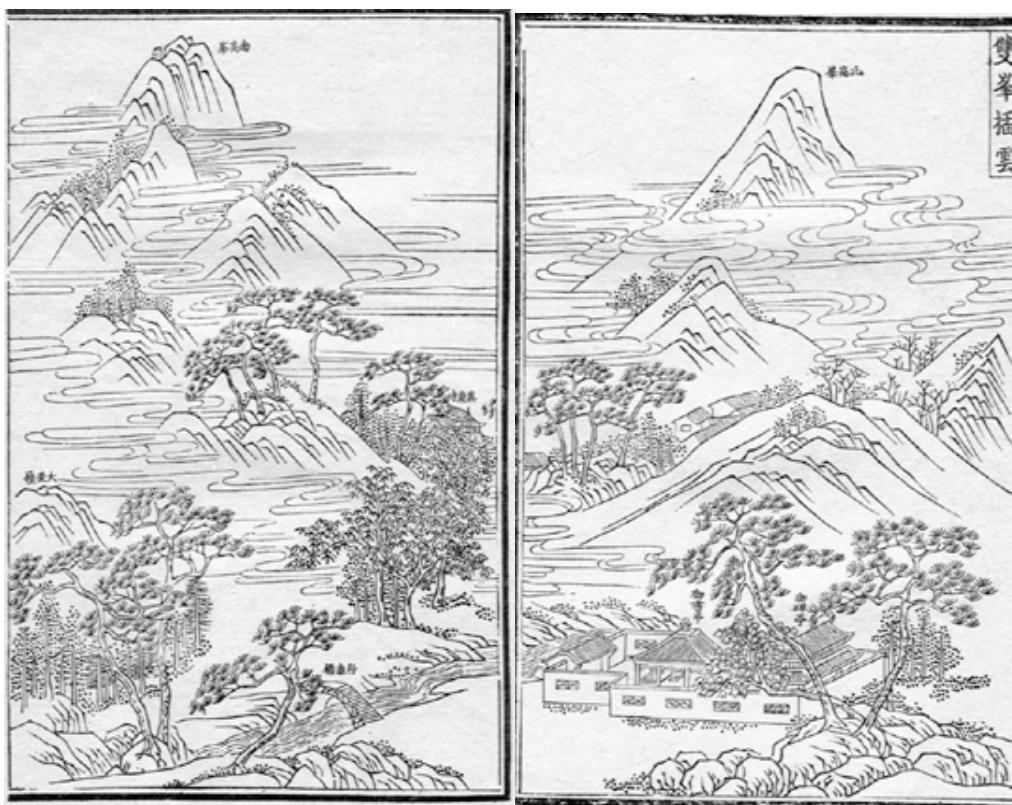


Abb. 85: »Zwei Gipfel durchdringen die Wolken« 雙峰插雲. Holzschnitt (Diptychon) aus der Regierungszeit des Yongzheng-Kaisers (1723–35). Vgl. Li (1979).



Abb. 86: »Frühlingsdämmerung am Su-Deich« 蘇堤春曉. Holzschnitt (Diptychon) aus der Regierungszeit des Yongzheng-Kaisers (1723–35). Vgl. Li (1979).

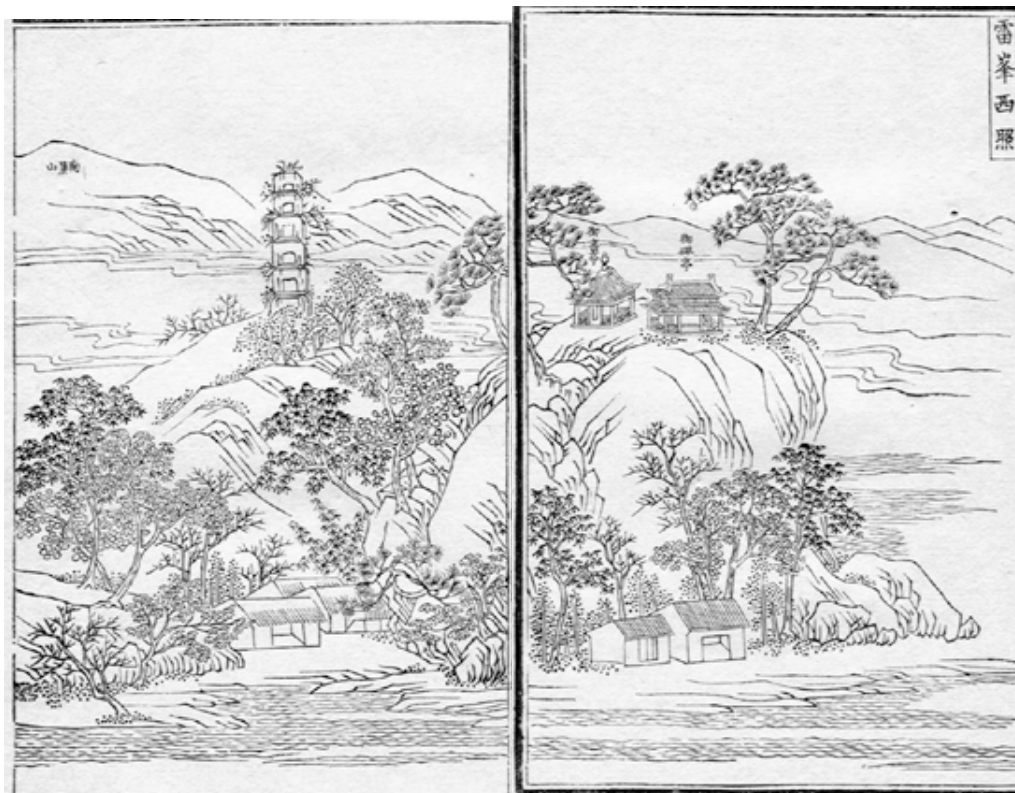


Abb. 87: »Sonnenuntergang bei der Leifeng-Pagode« 雷峰夕照. Holzschnitt (Diptychon) aus der Regierungszeit des Yongzheng-Kaisers (1723–35). Vgl. Li (1979).

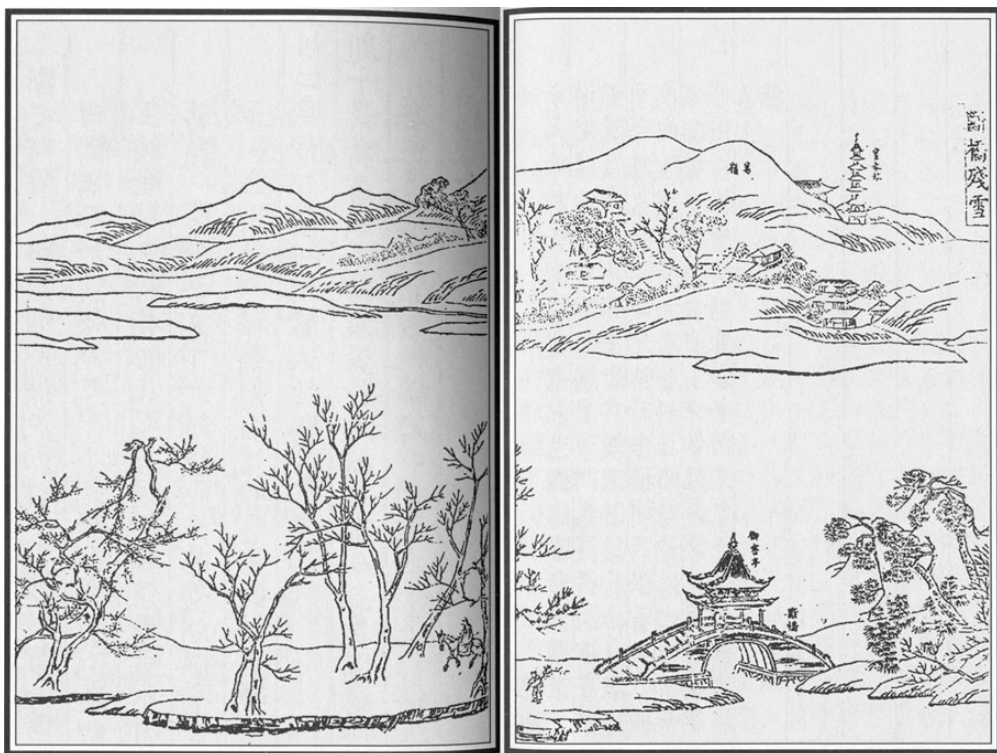


Abb. 88: »Liegeengebliebener Schnee auf der Duan-Brücke« 斷橋殘雪. Holzschnitt (Diptychon) aus dem *Xihu zhi*, 1731. Vgl. Li Wei: Bd. 4, j. 3, 198–199.

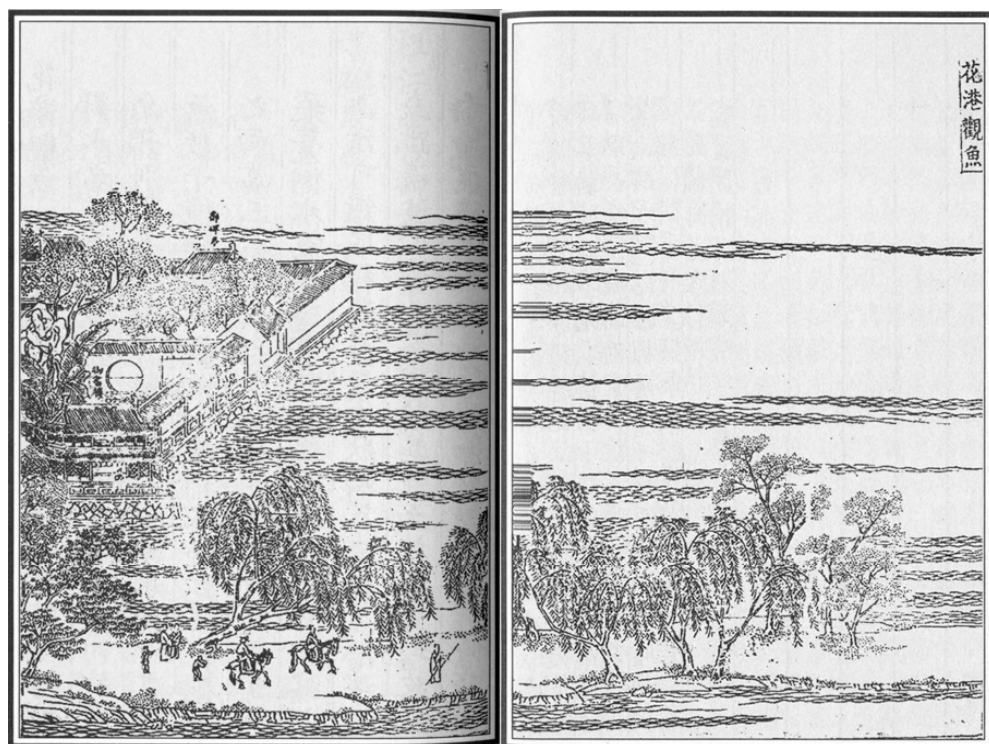


Abb. 89: »In Huagang Fische betrachten« 花港觀魚. Holzschnitt (Diptychon) aus dem *Xihu zhi*, 1731. Vgl. Li Wei: Bd. 4, j. 3, 162–163.

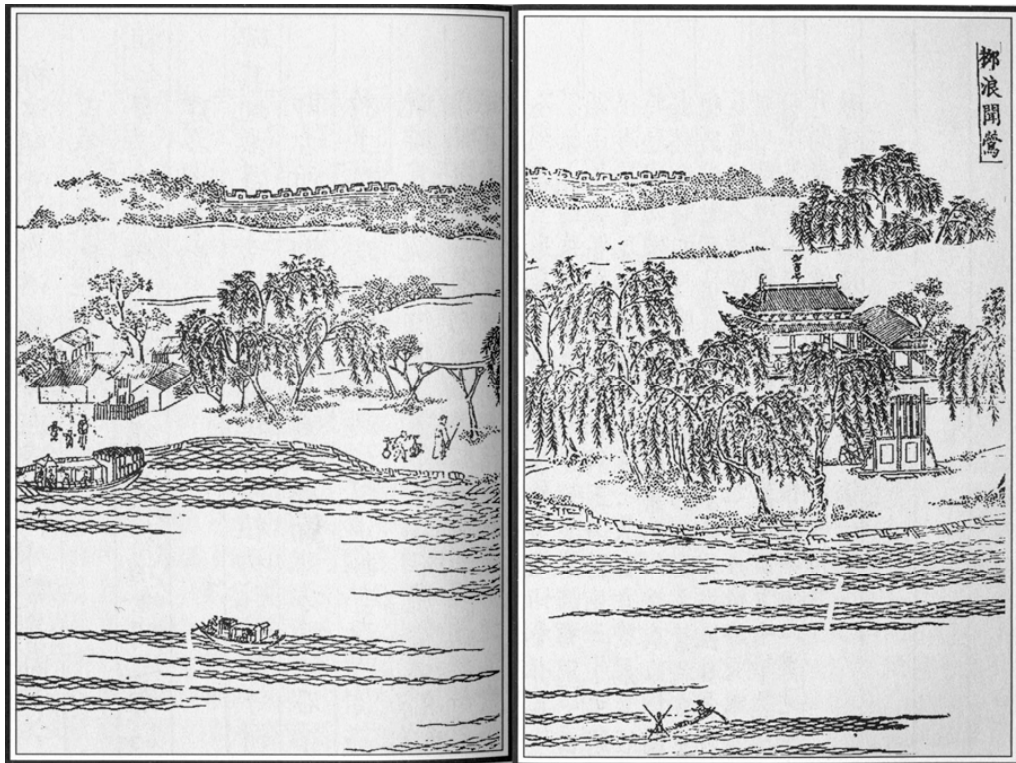


Abb. 90: »Bei den Weiden am sich kräuselnden Wasser den Pirolen lauschen« 柳浪聞鶯. Holzschnitt (Diptychon) aus dem *Xihu zhi*, 1731. Vgl. Li Wei: Bd. 4, j. 3, 156–157.

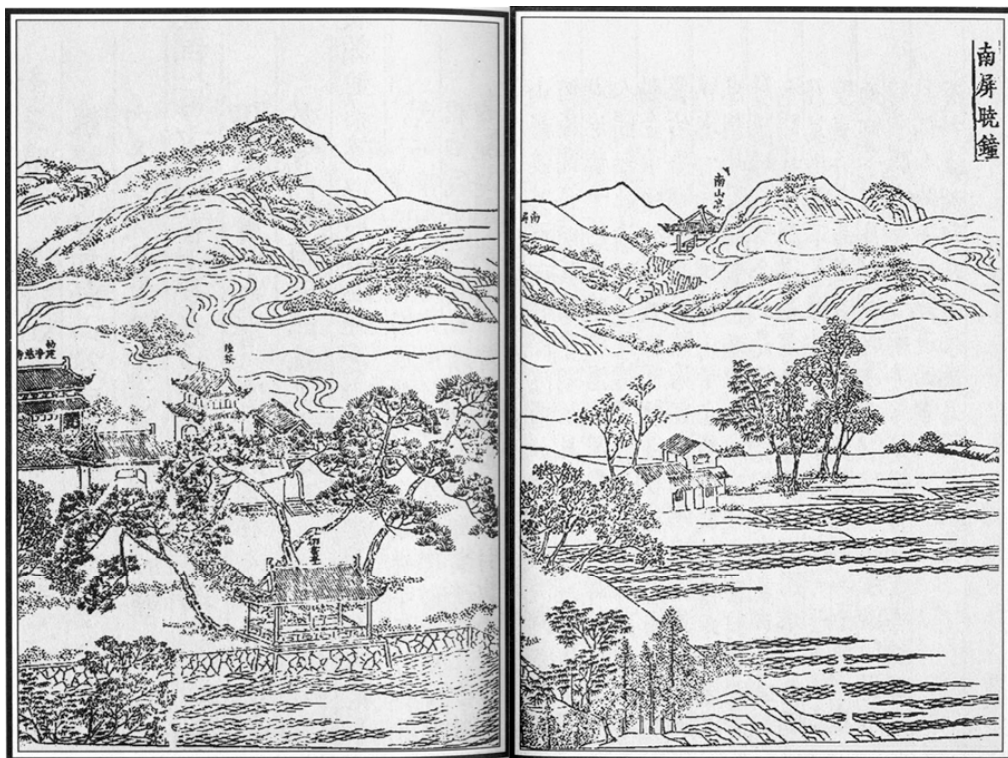


Abb. 91: »Abendglocken vom Nanping-Hügel« 南屏晚鐘. Holzschnitt (Diptychon) aus dem *Xihu zhi*, 1731. Vgl. Li Wei: Bd. 4, j. 3, 160–161.

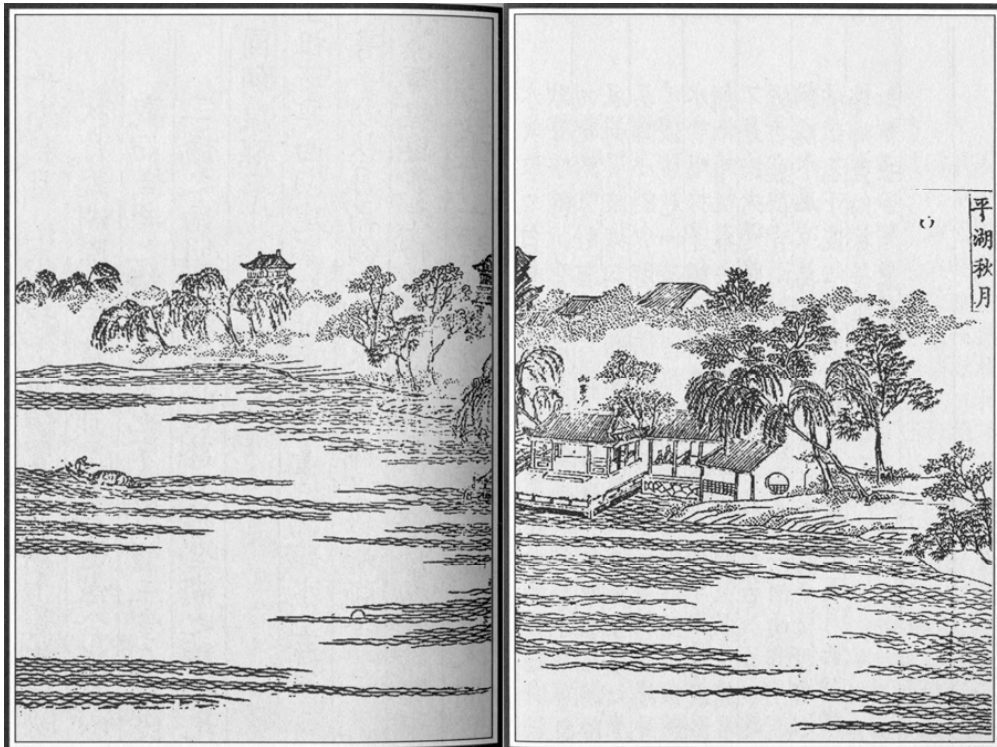


Abb. 92: »Herbstmond über dem glatten See« 平湖秋月. Holzschnitt (Diptychon) aus dem *Xihu zhi*, 1731. Vgl. Li Wei: Bd. 4, j. 3, 174–175.

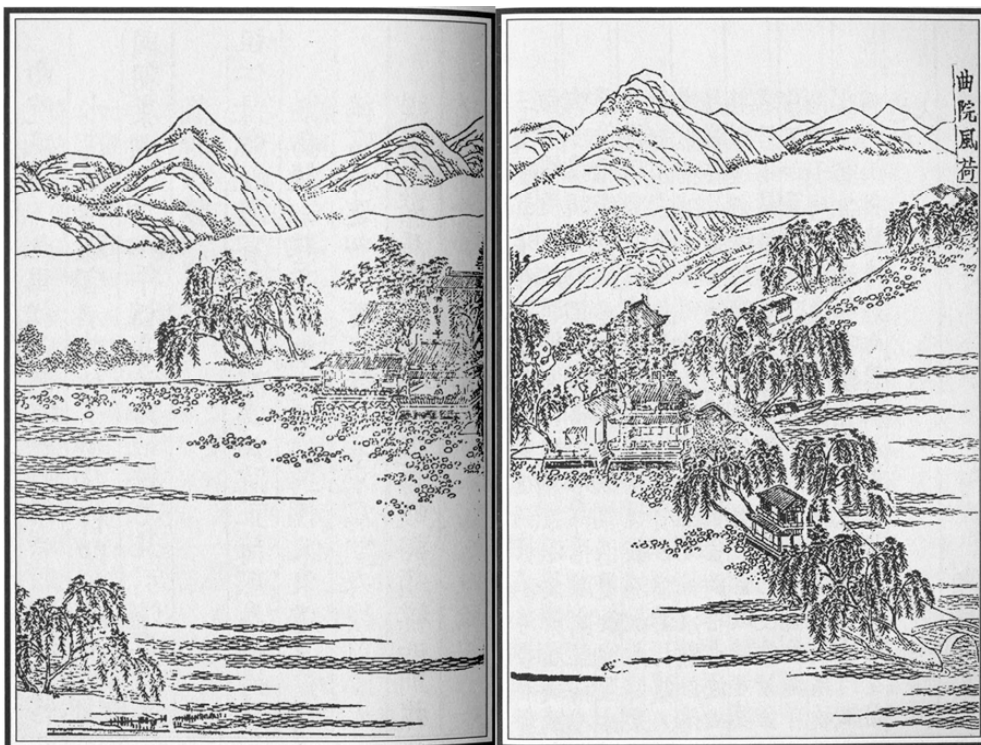


Abb. 93: »Lotos im Wind bei Quyu« 曲院風荷. Holzschnitt (Diptychon) aus dem *Xihu zhi*, 1731. Vgl. Li Wei: Bd. 4, j. 3, 168–169.

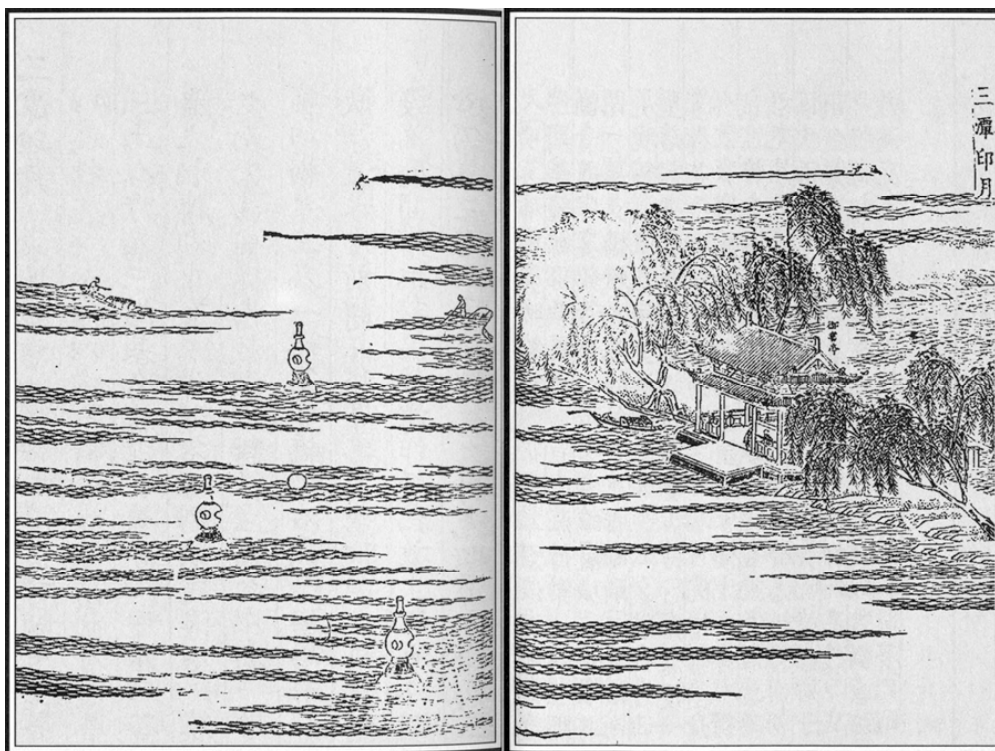


Abb. 94: »Drei Pagoden und der sich reflektierende Mond« 三潭印月. Holzschnitt (Diptychon) aus dem *Xihu zhi*, 1731. Vgl. Li Wei: Bd. 4, j. 3, 186–187.

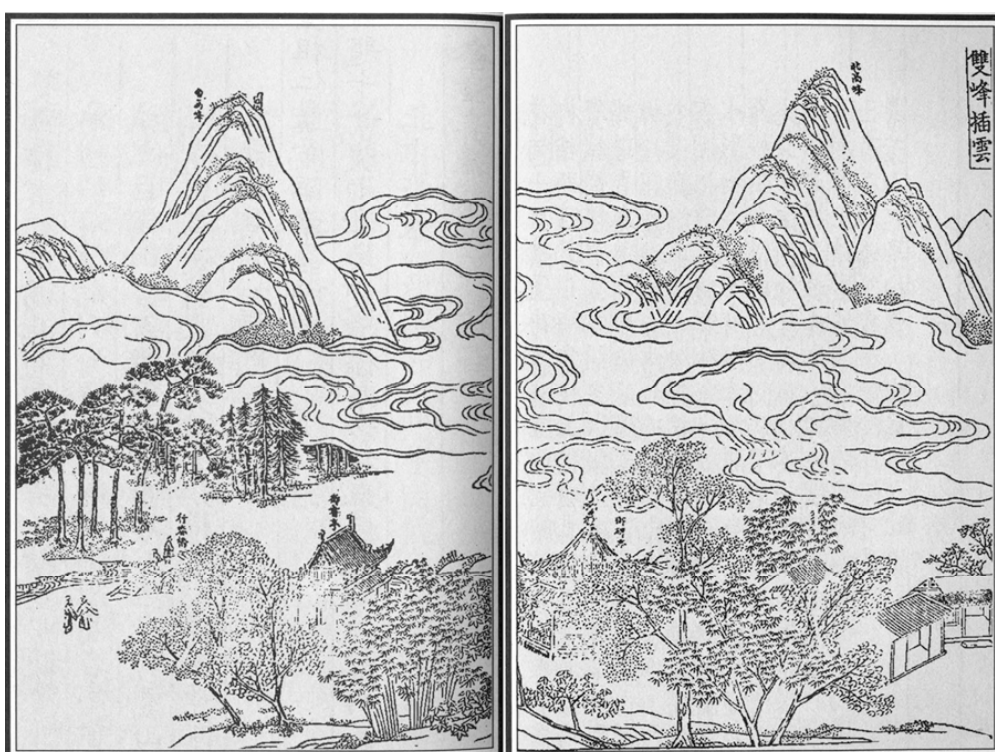


Abb. 95: »Zwei Gipfel durchdringen die Wolken« 雙峰插雲. Holzschnitt (Diptychon) aus dem *Xihu zhi*, 1731. Vgl. Li Wei: Bd. 4, j. 3, 150–151.

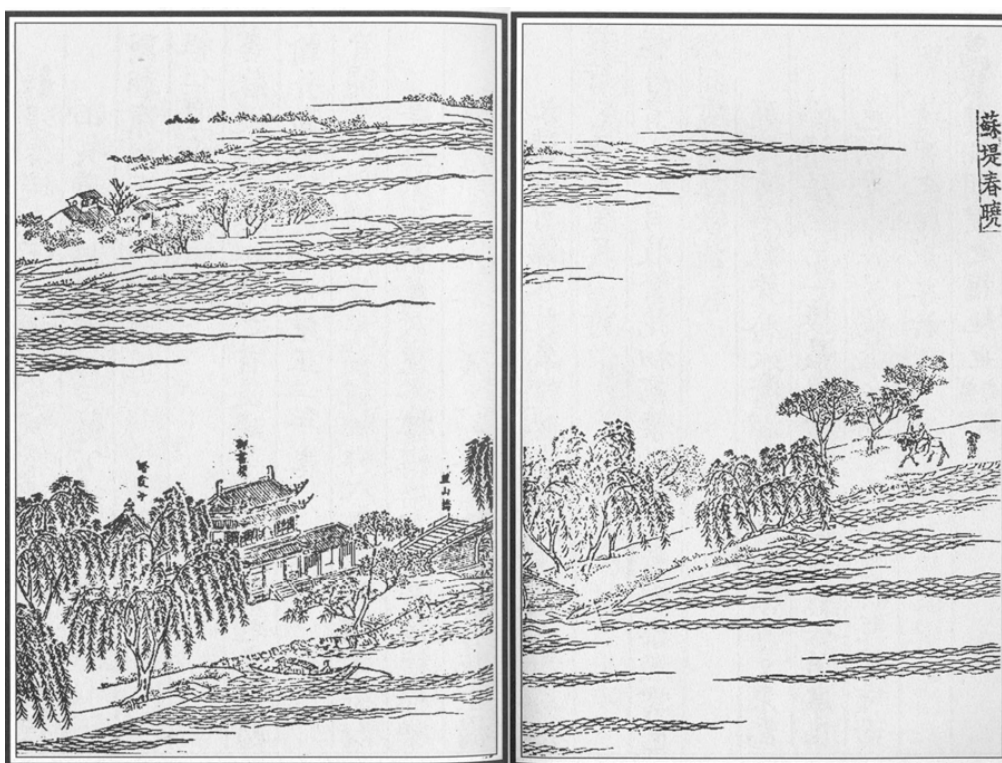


Abb. 96: »Frühlingsdämmerung am Su-Deich« 蘇堤春曉. Holzschnitt (Diptychon) aus dem *Xihu zhi*, 1731. Vgl. Li Wei: Bd. 4, j. 3, 144–145.

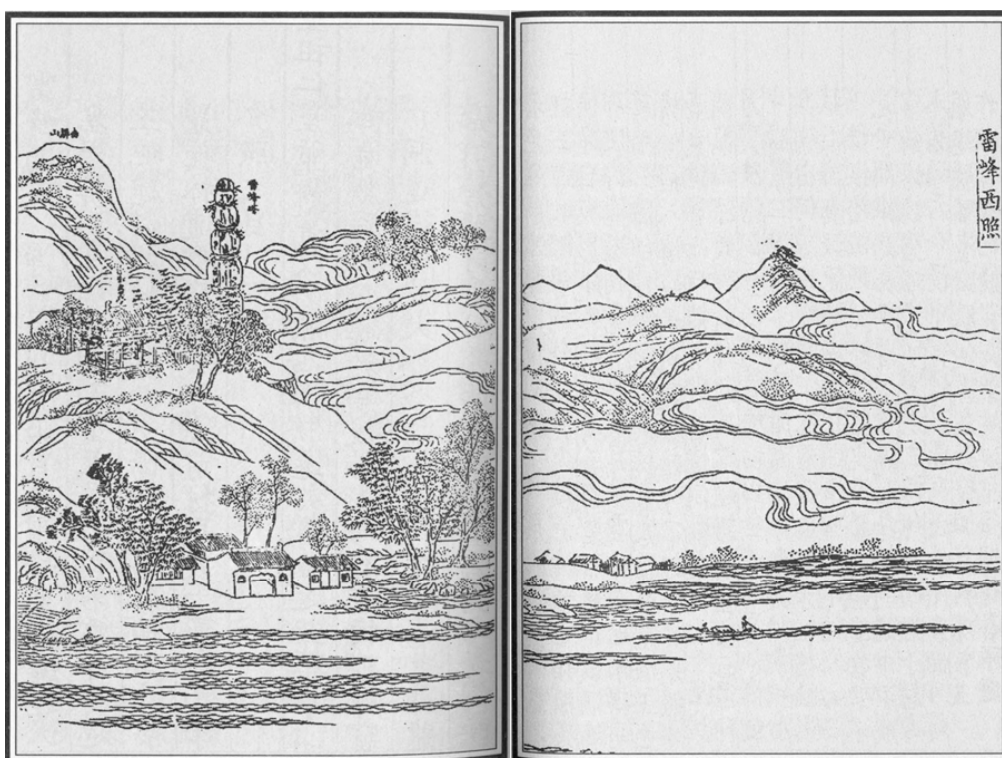


Abb. 97: »Sonnenuntergang bei der Leifeng-Pagode« 雷峰夕照. Holzschnitt (Diptychon) aus dem *Xihu zhi*, 1731. Vgl. Li Wei: Bd. 4, j. 3, 192–193.

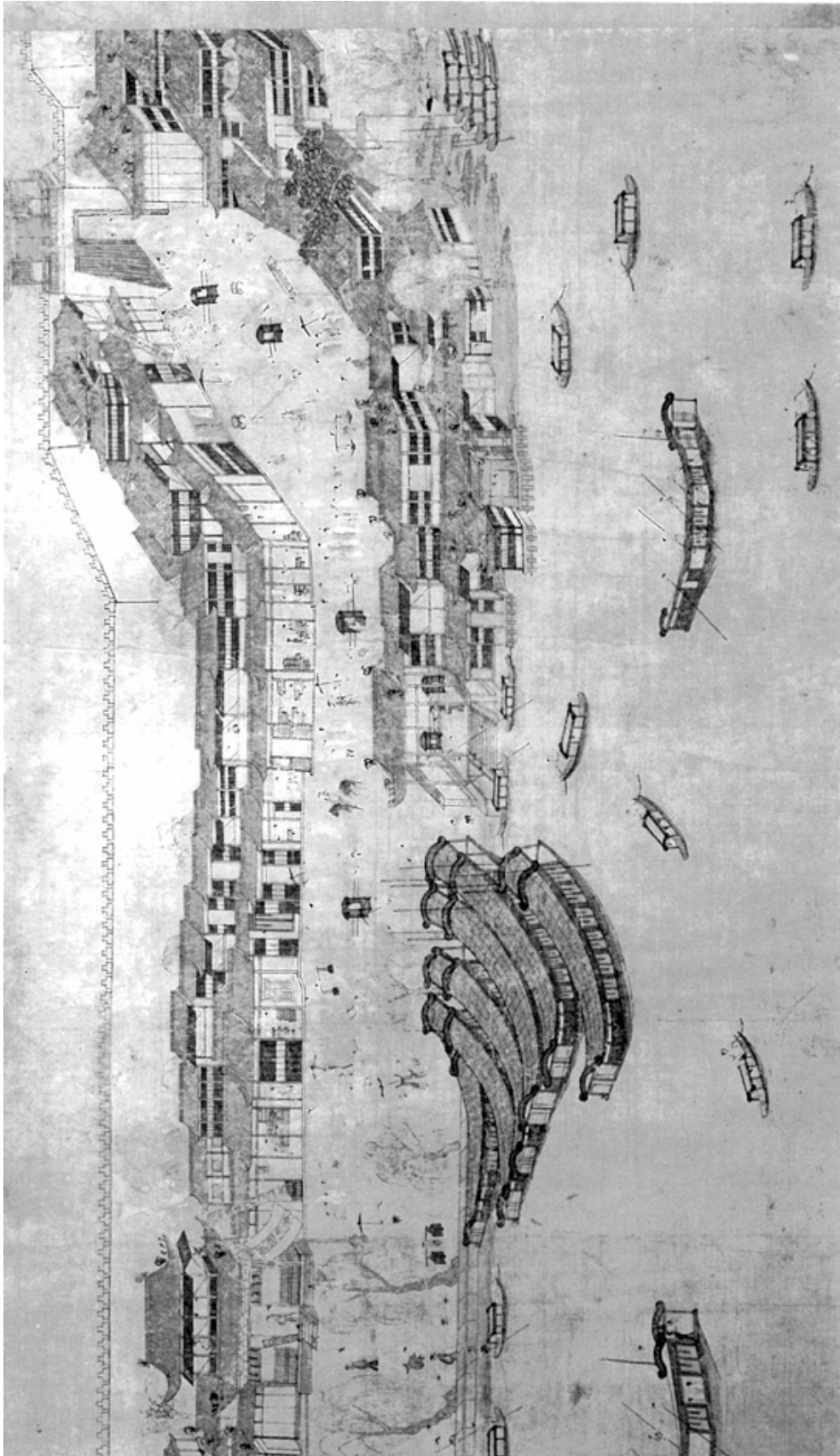


Abb. 98: Li Song 李嵩 (akt. ca. 1190–1230) trad. zugeschr. »Elegante Freuden am Westsee« (*Xihu Qingqu* 西湖清趣), Detail. Ca. 14. Jh. Handrolle, T.u.F.a.P., 32,7x1657cm.
Freer Gallery, Washington D.C.

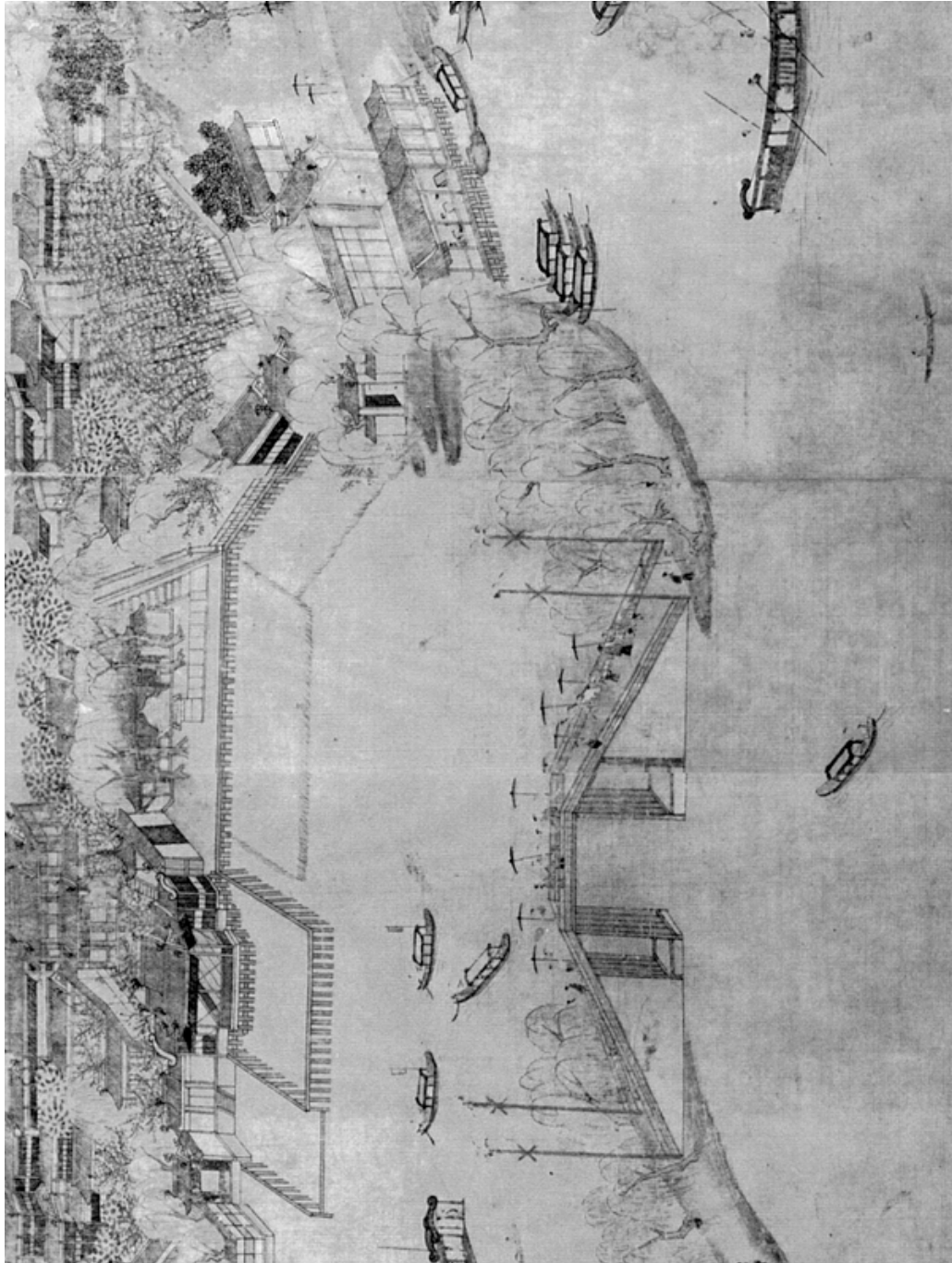


Abb. 99: »Elegante Freuden am Westsee«, Detail (Duan-Brücke am Bai-Deich).

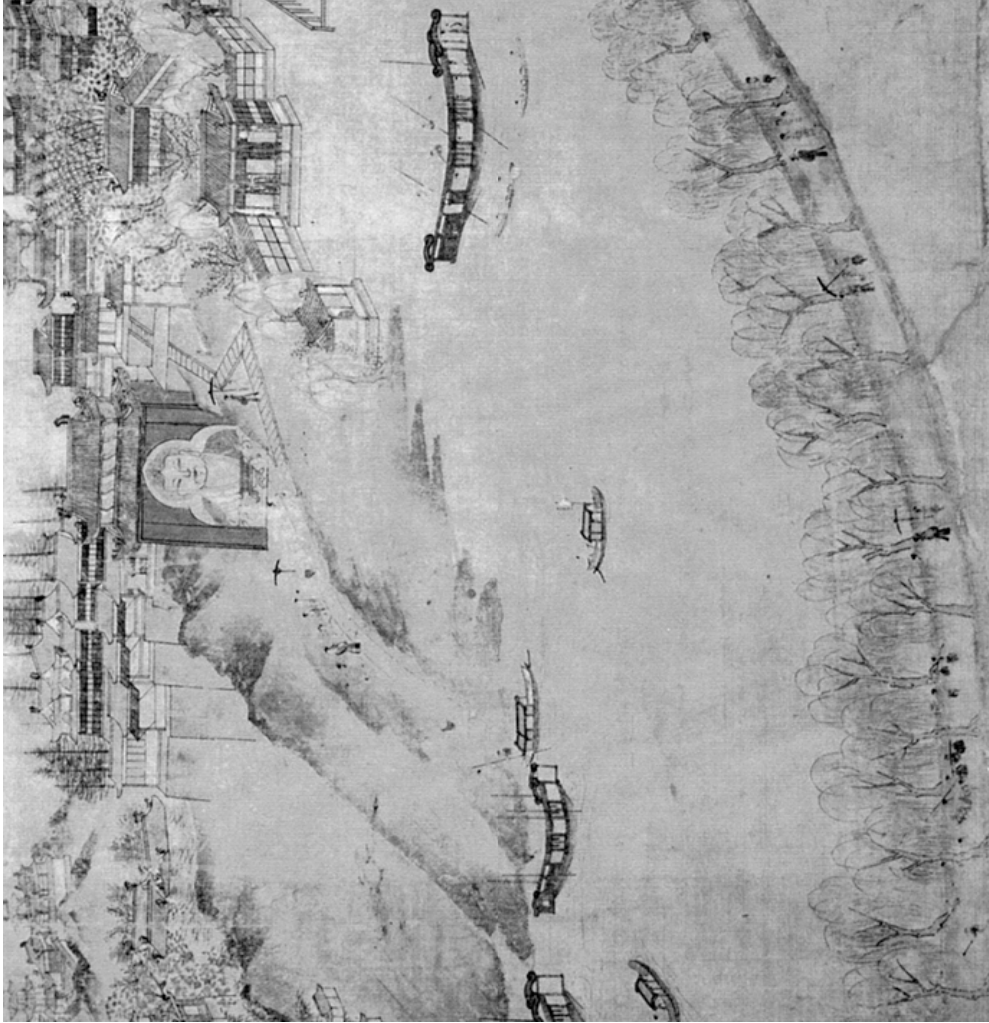


Abb. 100: »Elegante Freuden am Westsee«, Detail (Grosses Buddha-Kloster nördlich des Bai-Deiches).



Abb. 101: »Elegante Freuden am Westsee«, Detail (Su-Deich mit Kuahong-Brücke).

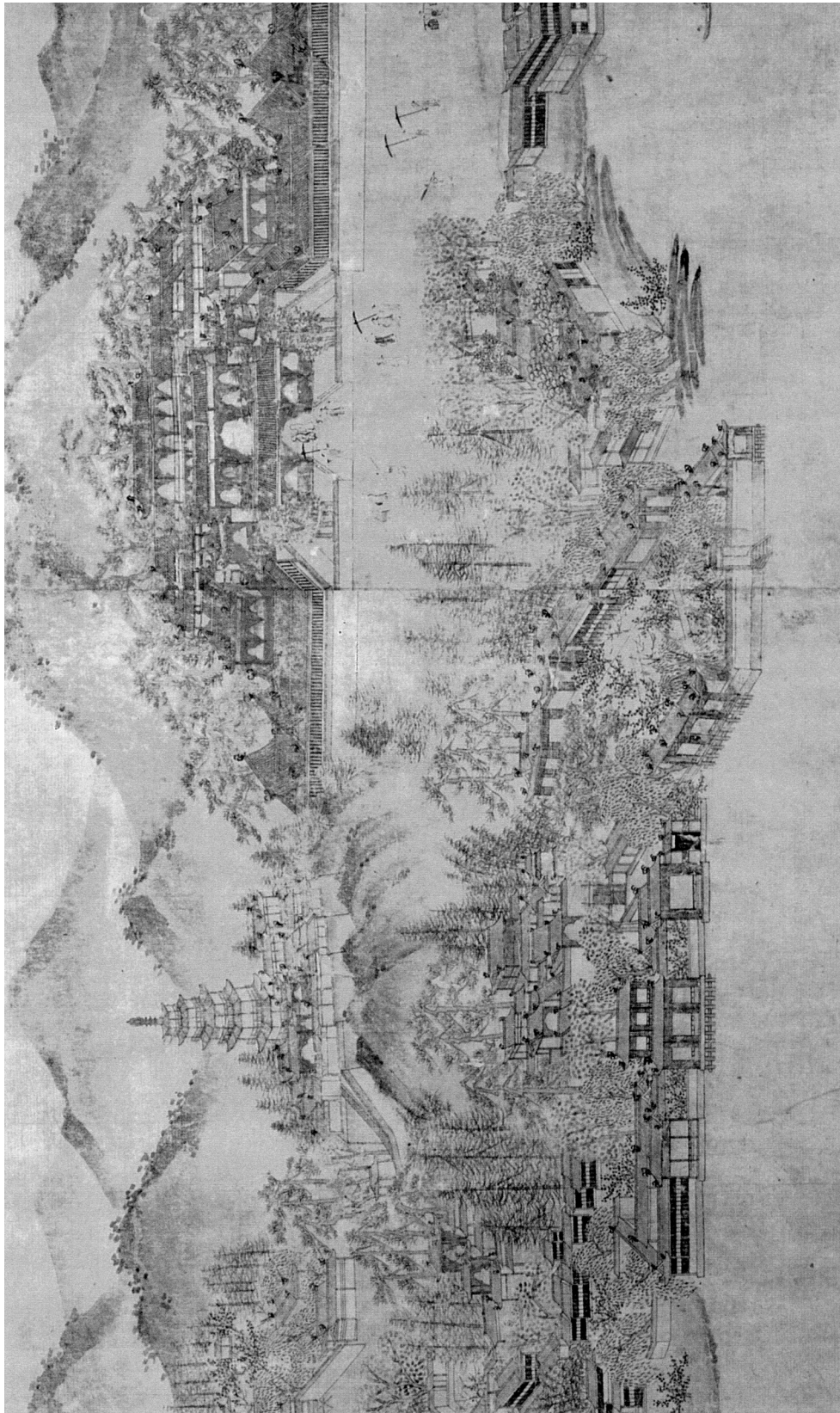


Abb. 102: »Elegante Freuden am Westsee«, Detail (Leifeng-Pagode und Jingci-Kloster).

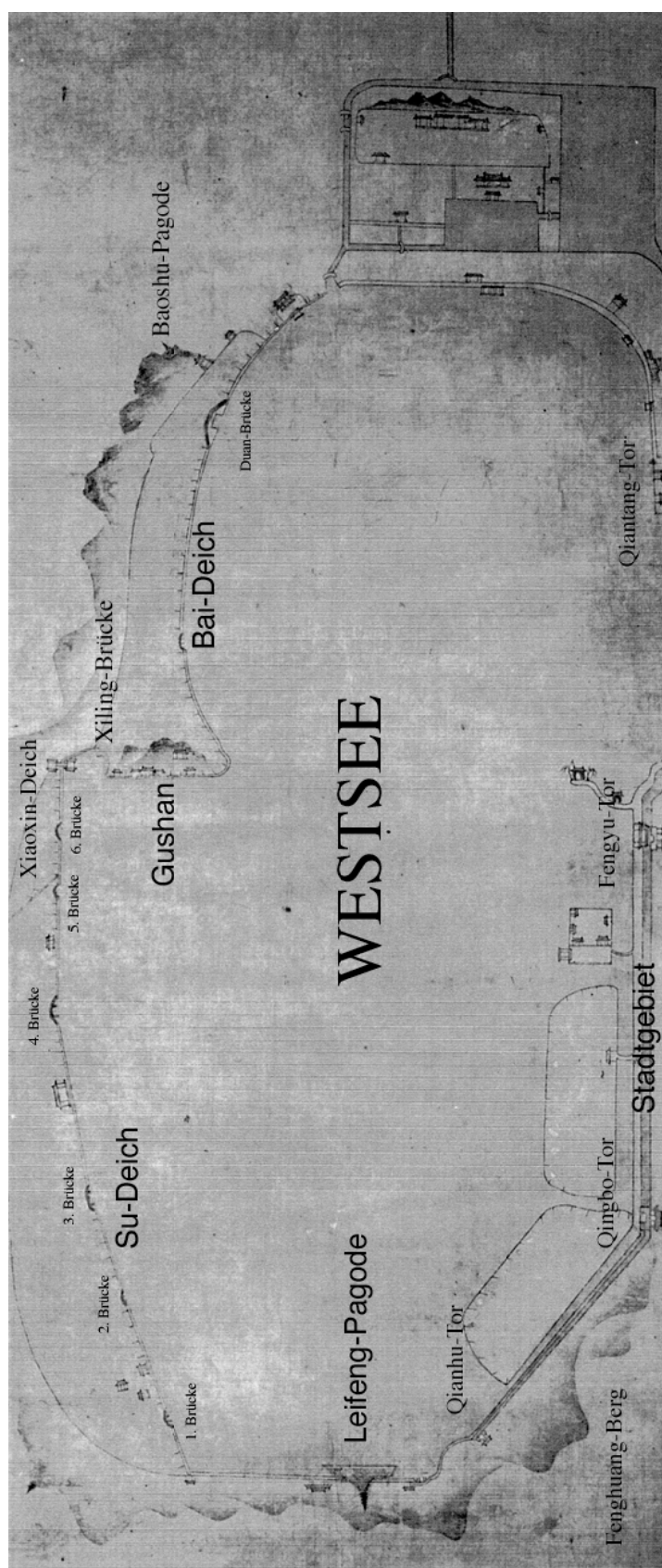


Abb. 103: »Elegante Freuden am Westsee«, Aufriss der Handrolle.

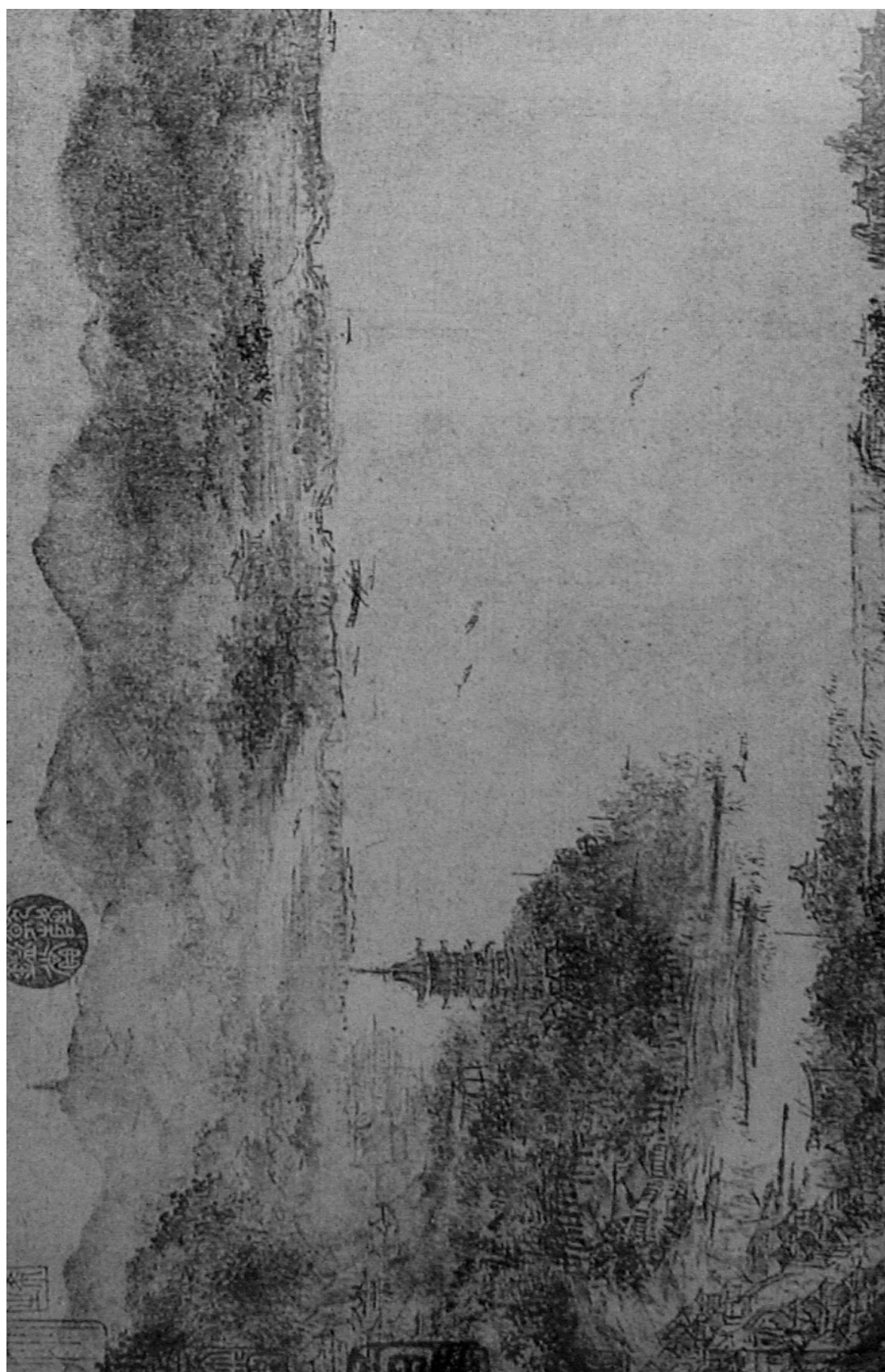


Abb. 104. Li Song 李嵩 (akt. ca. 1190–1230) zugeschr. »Westsee« (*Xihu tu* 西湖圖). Handrolle, 27x80,7cm. T.a.P. Detail (linker Teil). Shanghai Museum. Vgl. Illustrated Catalogue (2): 38.

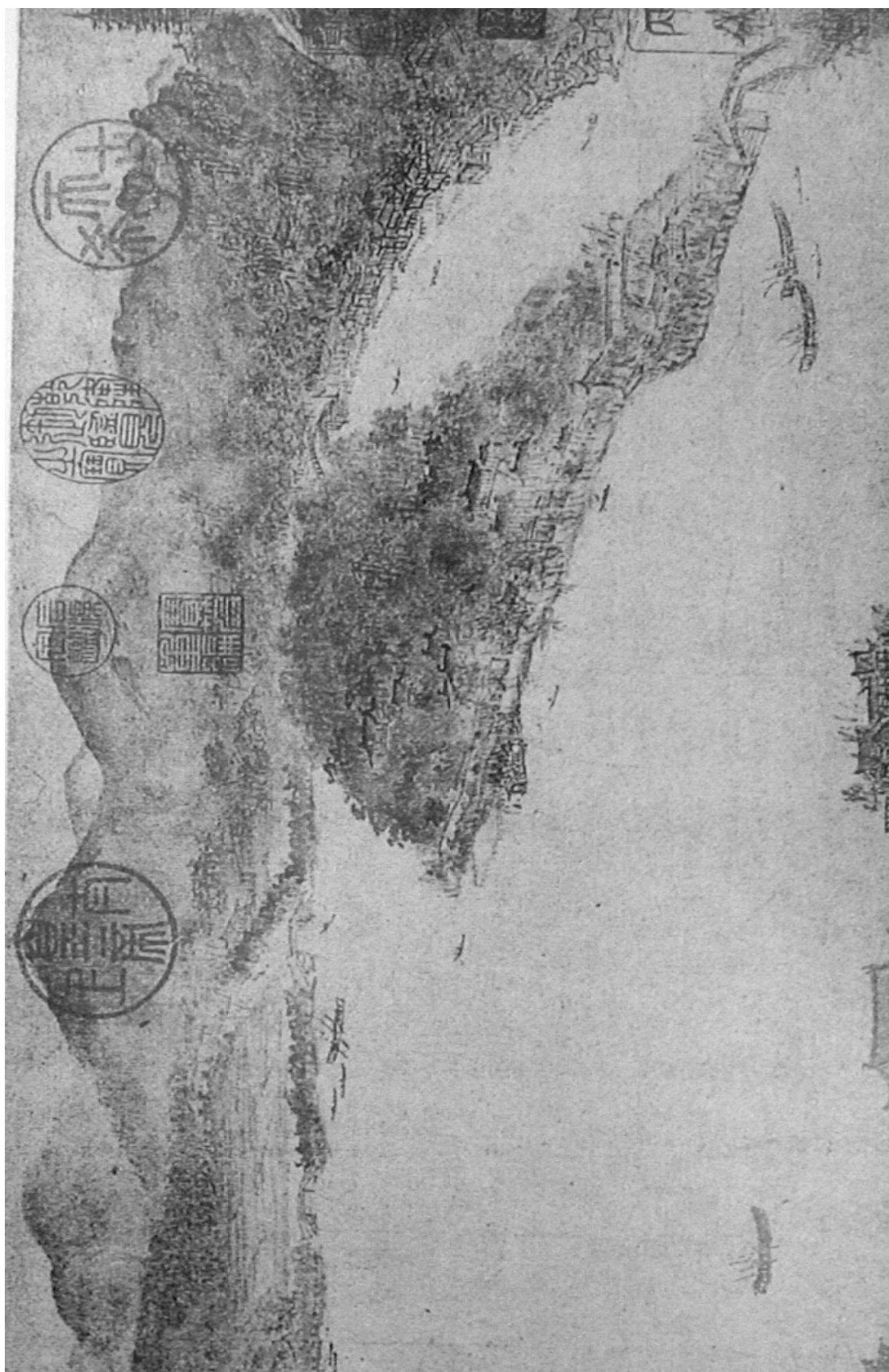


Abb. 105. Li Song 李嵩 (akt. ca. 1190–1230) zugeschr. »Westsee« (*Xihu tu* 西湖圖). Handrolle, 27x80,7cm. T.a.P. Detail (rechter Teil). Shanghai Museum. Vgl. Illustrated Catalogue (2): 38.



Abb. 106. Mo Weixian (16. Jh.) zugeschr. »Strohgedeckte Hütten am Westsee« (*Xihu caotang tu* 西湖草堂圖). Kopie von Li Songs Westsee-Handrolle. Handrolle, 34,5x111x2, T.u.l.F.a.P. Palace Museum, Beijing. Vgl. Shimada (2000): Abb. 150, 156.



Abb. 107: Ano. »Karte der kaiserlichen Reisepaläste am Westsee« (*Xihu xingong tu* 西湖行宮圖). Qianlong-Ära. Detail des ersten Bildabschnitts. Handrolle, T.u.F.a.S.
13,7x520cm. Nationalbibliothek Beijing. Vgl. Xingong tu.

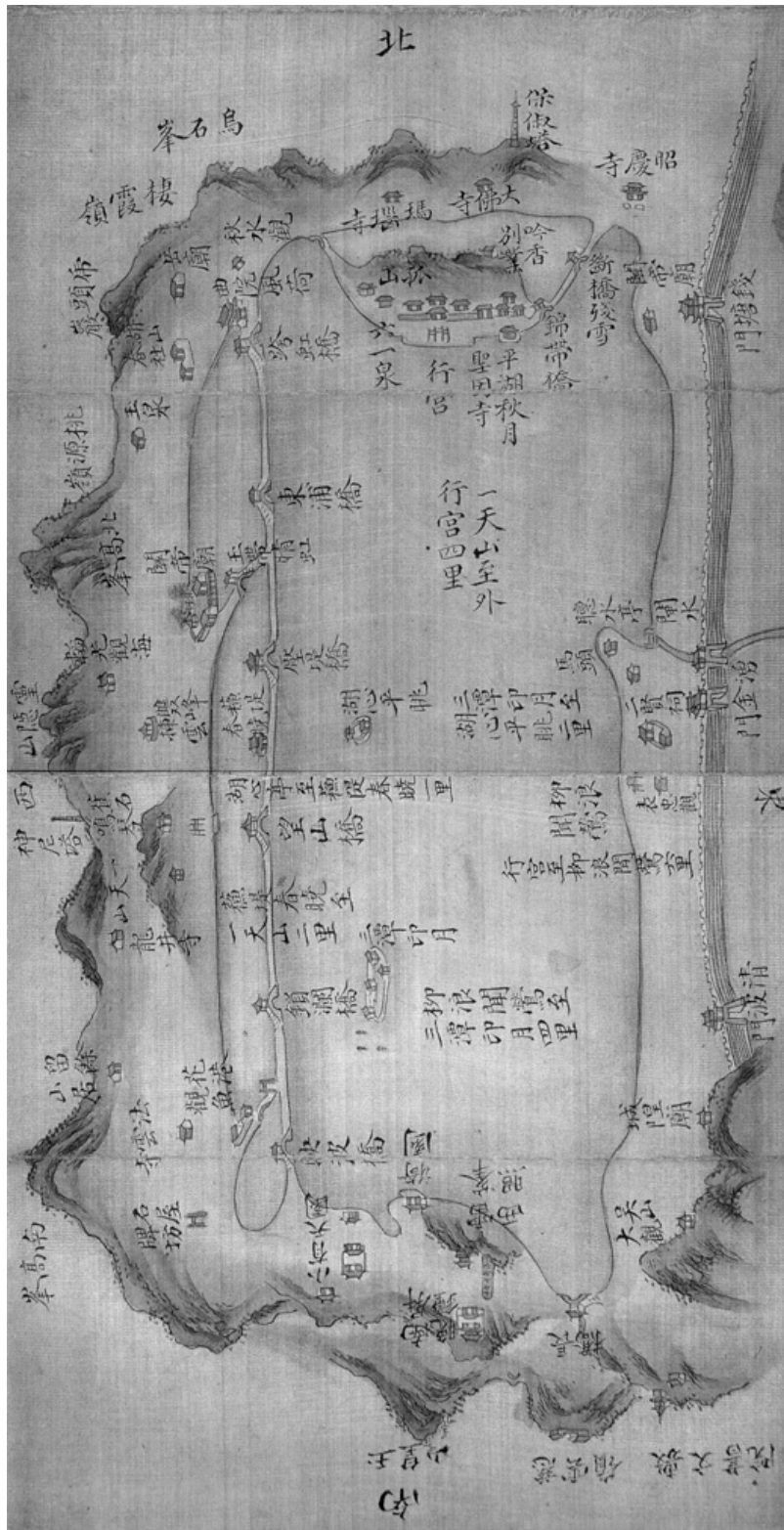


Abb. 108: Anon. »Karte der kaiserlichen Reisepaläste am Westsee« (*Xihu xingong tu* 西湖行宮圖). Qianlong-Ära. Detail der Übersichtskarte. Handrolle, T.u.F.a.S. 13,7x520cm. Nationalbibliothek Beijing. Vgl. Xihu xingong tu.

西湖
 行宮登舟六里至柳浪聞鶯
 左有錢王祠舊名表忠觀祀吳越錢氏三
 世五王有宋蘇軾碑記其地即吳越故苑
 右見隱水亭即古柳洲有柳洲二賢祠祀
 先賢子貢子路舊名子貢使越祠西北見
 寶石山保俶塔又見葛嶺
 四里至三潭印月
 左見南屏山慈雲深處乾隆二十二年
 聖駕臨幸
 御題漪園上有慧日峯前對南高峰上有塔晉天
 福中建今下級尚存南為小有天園俗稱
 賽西湖乾隆十六年
 聖駕臨幸
 御題小有天園
 二里至湖心亭
 前對蘇隄春曉景亭望見武林山即靈隱
 山又見南北二高峰
 一里至蘇隄春曉
 前對杭城雉堞遠見城內吳山右望雷峯
 塔南屏山玉皇山左望保俶塔葛嶺虎頭
 岩岩形突出若虎頭然
 二里至一天山
 前望桃源嶺界棲霞北高峰之間下有水
 一道名桃溪又見烏石峯石色如墨故名
 近對關帝祠後為湖山春社俗稱花神廟
 廟西有園恭奉
 世宗憲皇帝御題竹素園額
 四里至西湖
 行宮

Abb. 109: Anon. »Karte der kaiserlichen Reisepaläste am Westsee« (*Xihu xingong tu* 西湖行宮圖). Qianlong-Ära. Detail des letzten Textabschnitts. Handrolle, T.u.F.a.S.
 13,7x520cm. Nationalbibliothek Beijing. Vgl. *Xihu xingong tu*.

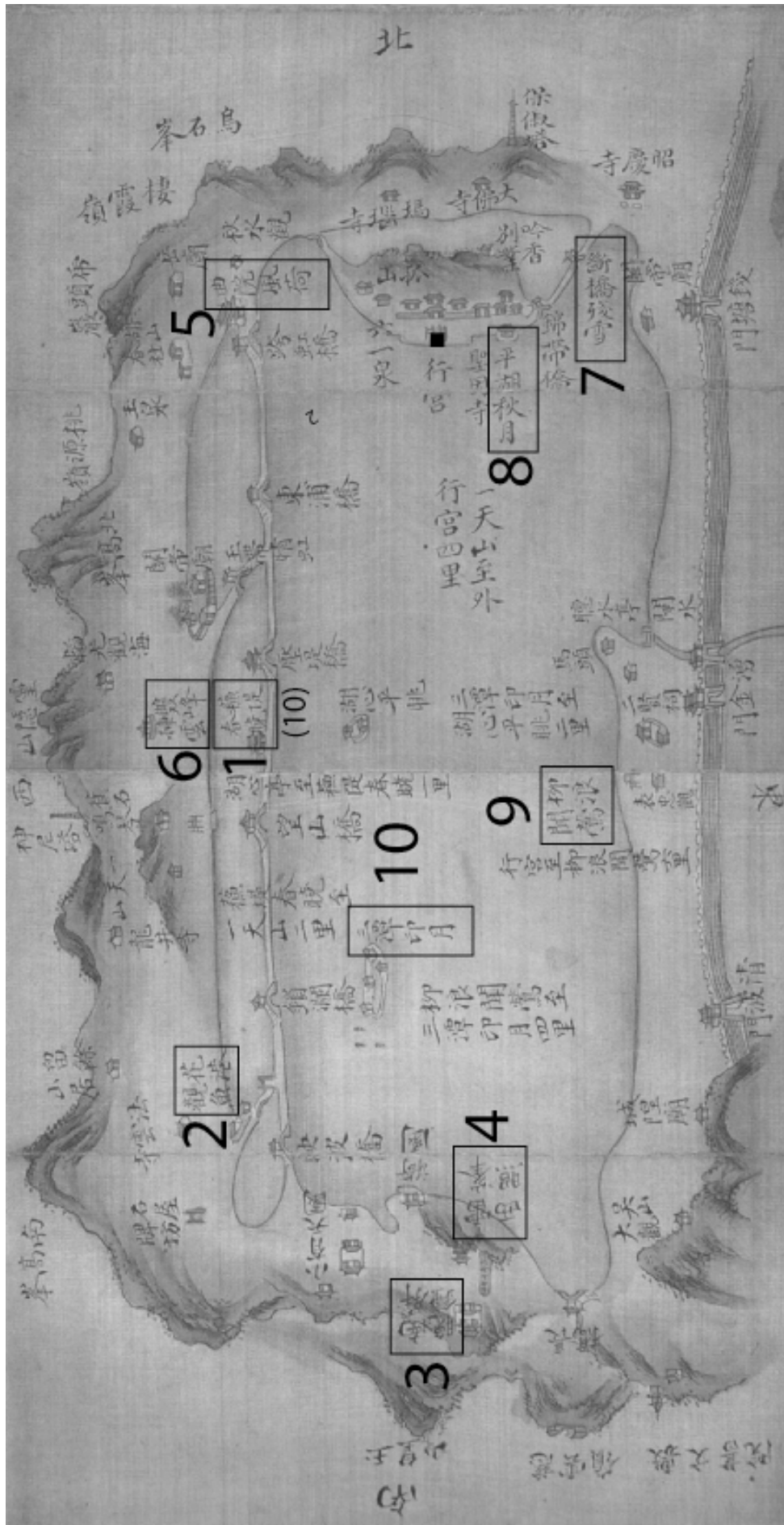


Abb. 110: Ano. Übersichtskarte aus der Handrolle »Karte der kaiserlichen Reisepaläste am Westsee« (*Xihu xingong tu* 西湖行宮圖). Die Zehn Ansichten sind gekennzeichnet, die Nummer deutet die Reihenfolge des Besuchs an. Qianlong-Ära. T.u.F.a.S. 13,7x520cm (gesamte Handrolle). Nationalbibliothek Beijing. Vgl. *Xihu xingong tu*.



Abb. 111: Ano. »Kaiserliche Reiseroute am Westsee« (*Yuyou xihu xingcheng tu* 御游西湖行程圖). Monochromer Holzschnitt, Diptychon. Im juan 92 des *Nanxun shengdian* enthalten. Vgl. Que (2003): 249.

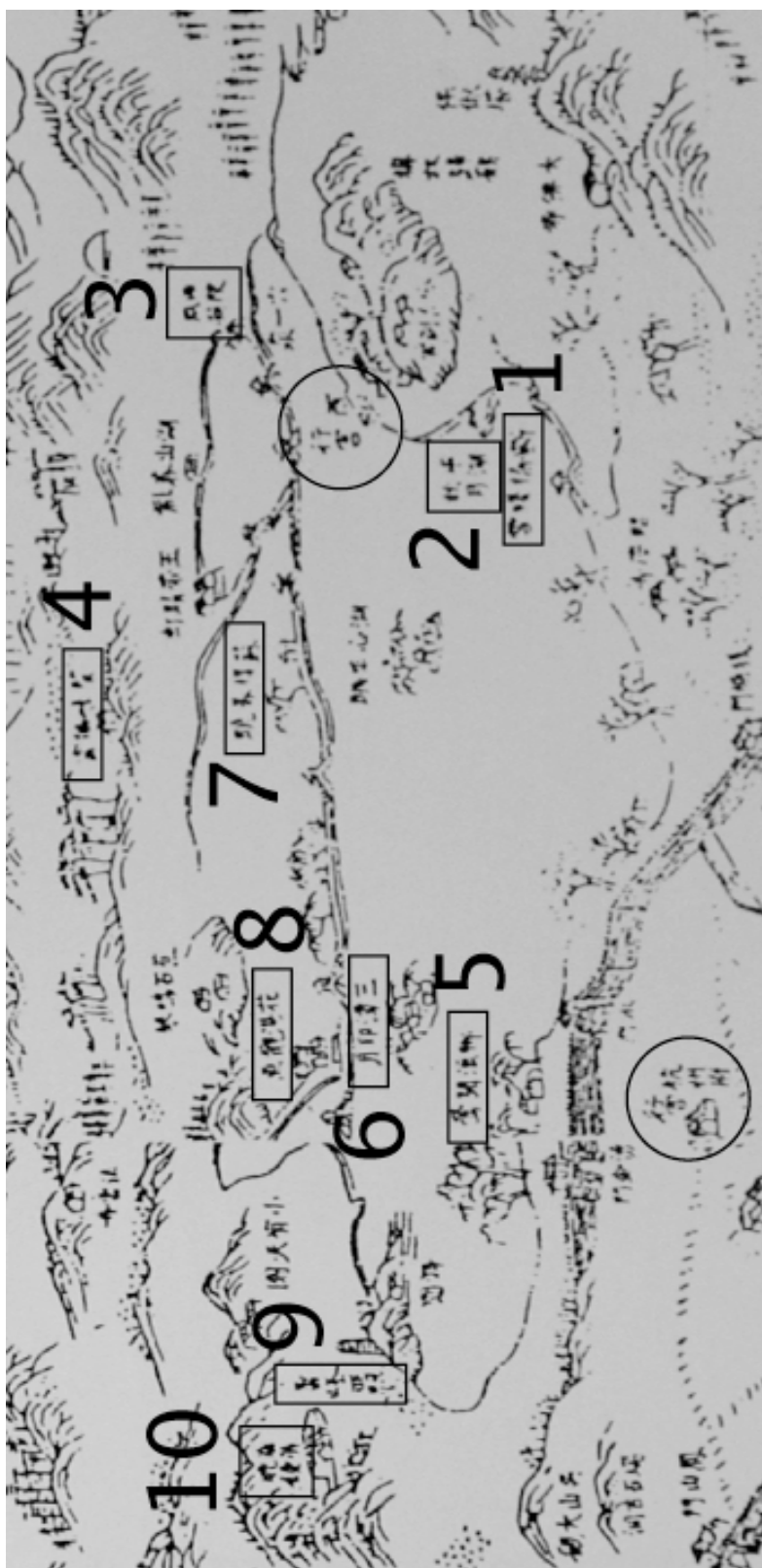


Abb. 112: Ano. »Kaiserliche Reiseroute am Westsee« (*Yuyou xihu xingcheng tu* 御游西湖行程圖). Detail. Die Zehn Ansichten sind gekennzeichnet, die Nummer deutet die Reihenfolge des Besuchs an. Kreisformen bezeichnen die zwei Reiseläste. Monochromer Holzschnitt, Diptychon. Im juan 92 des *Nanxun shengdian* enthalten. Vgl. Que (2003): 249.

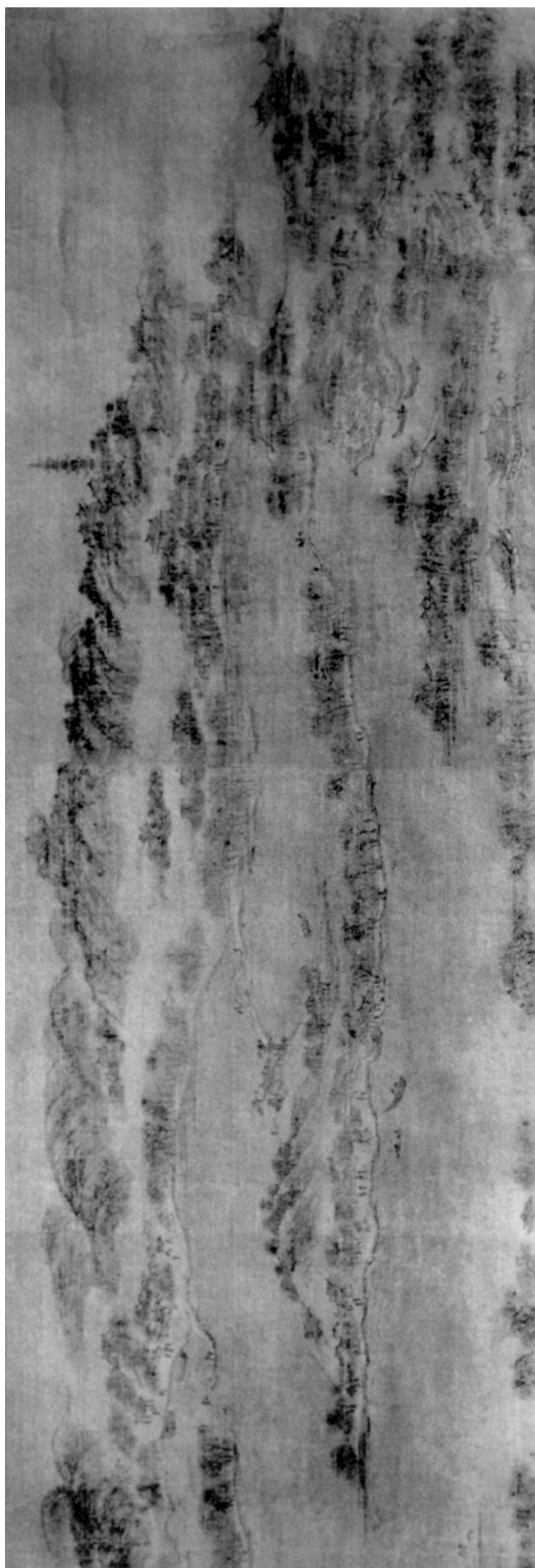


Abb. 113: Zhou Long 周龍 (akt. 1620–1640). »Gesamtübersicht über den Westsee« (*Xihu tu quanjing* 西湖圖全景). Handrolle (ohne Massangaben und Technik). Standort unbekannt.

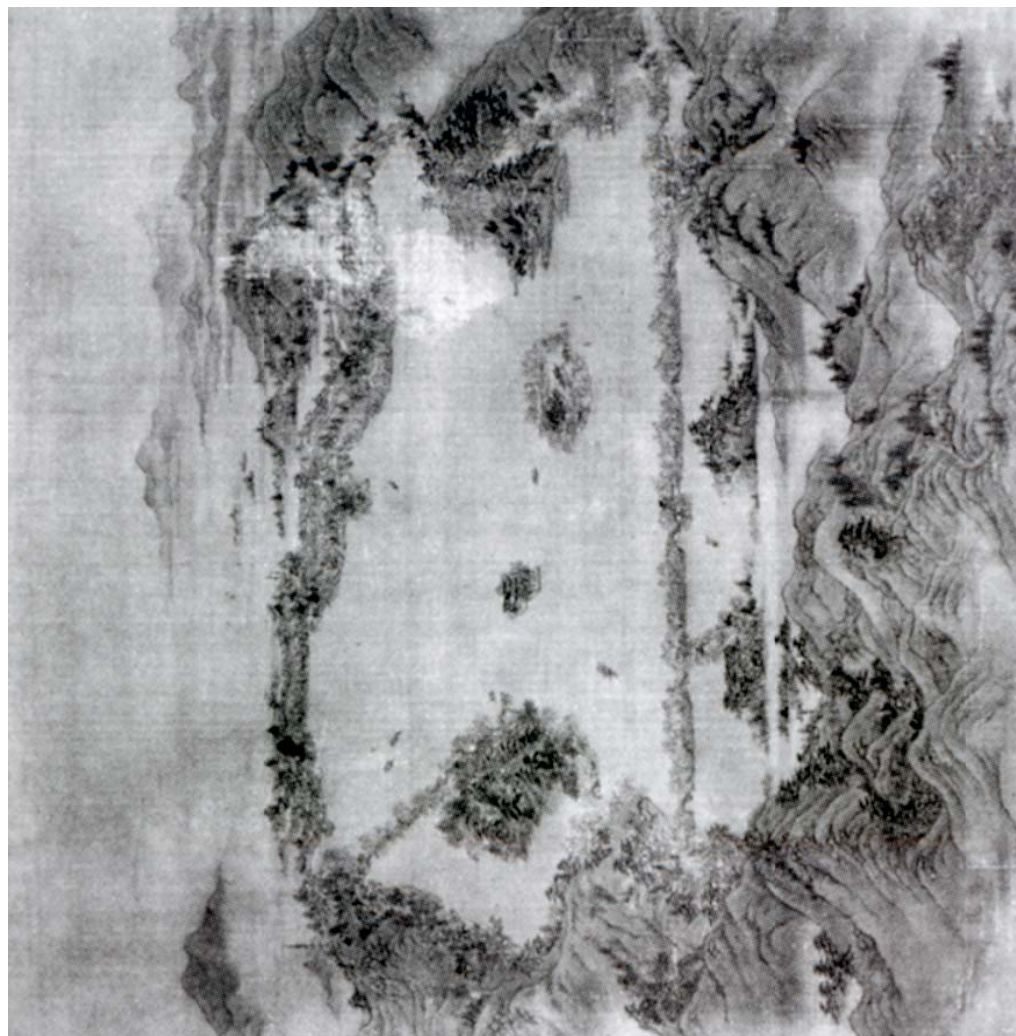


Abb. 114: Ano. »Karte des Westsees« (*Xihu tu* 西湖圖). Nach Anfang 17. Jh., Albumblatt (?), 60,8x63cm, T.u.F.a.S. Sammlung Wang Ai-Yun. Vgl. Comprehensive Illustrated Catalogue 2 (2): 50.

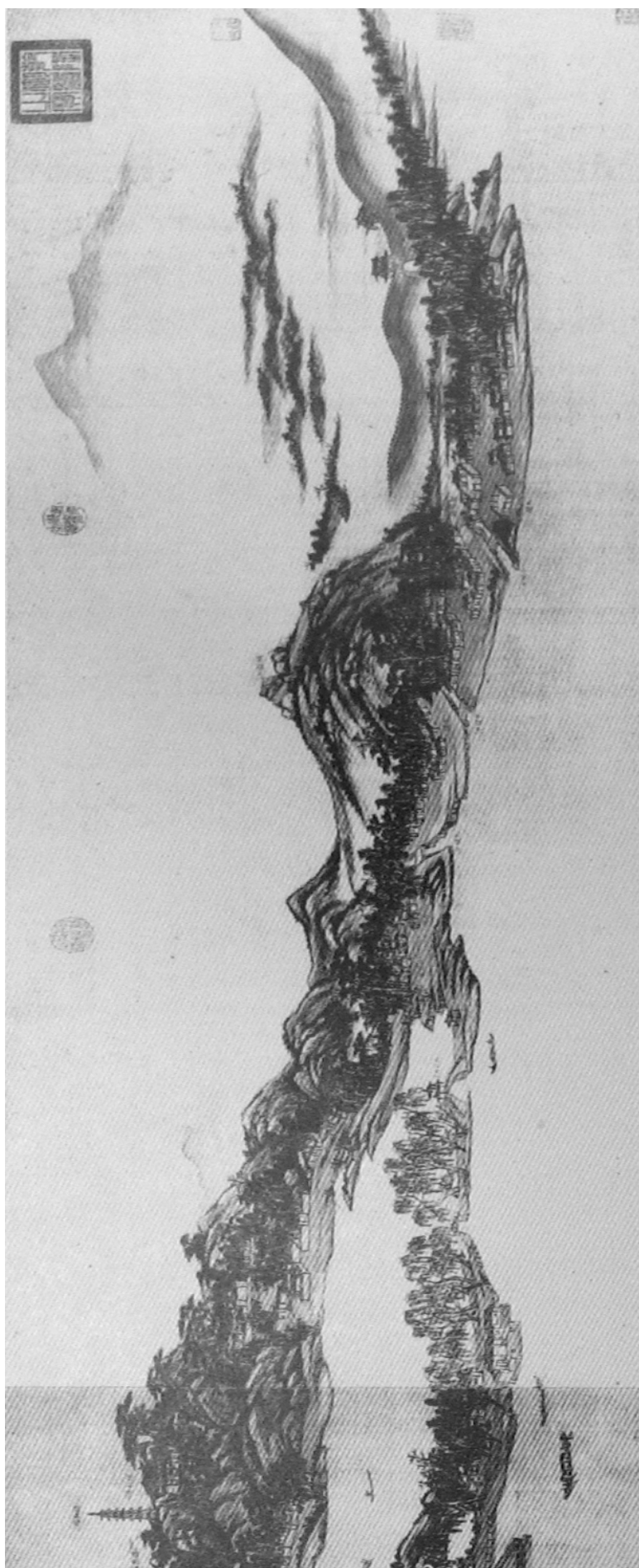


Abb. 115: Wang Yuanqi 王原祁 (1642–1715). »Zehn Ansichten des Westsees« (*Xihu shijing* 西湖十景). Detail erster Teil. Handrolle, 62,2x656,5cm, T.u.F.a.S. Museum der Stadt Liaoning. Vgl. Illustrated Catalogue (15): 164.

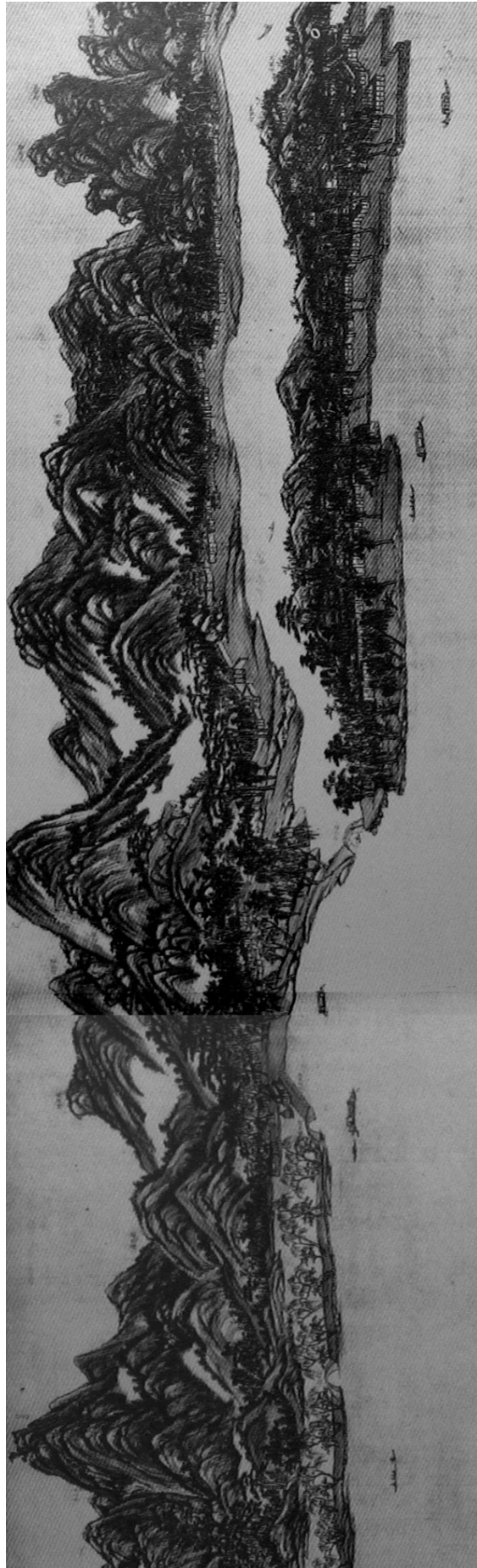


Abb: 116. Wang Yuanqi 王原祁 (1642–1715). »Zehn Ansichten des Westsees« (*Xihu shijing* 西湖十景). Detail zweiter Teil. Handrolle, 62,2x656,5cm, T.u.F.a.S. Museum der Stadt Liaoning. Vgl. Illustrated Catalogue (15): 164.

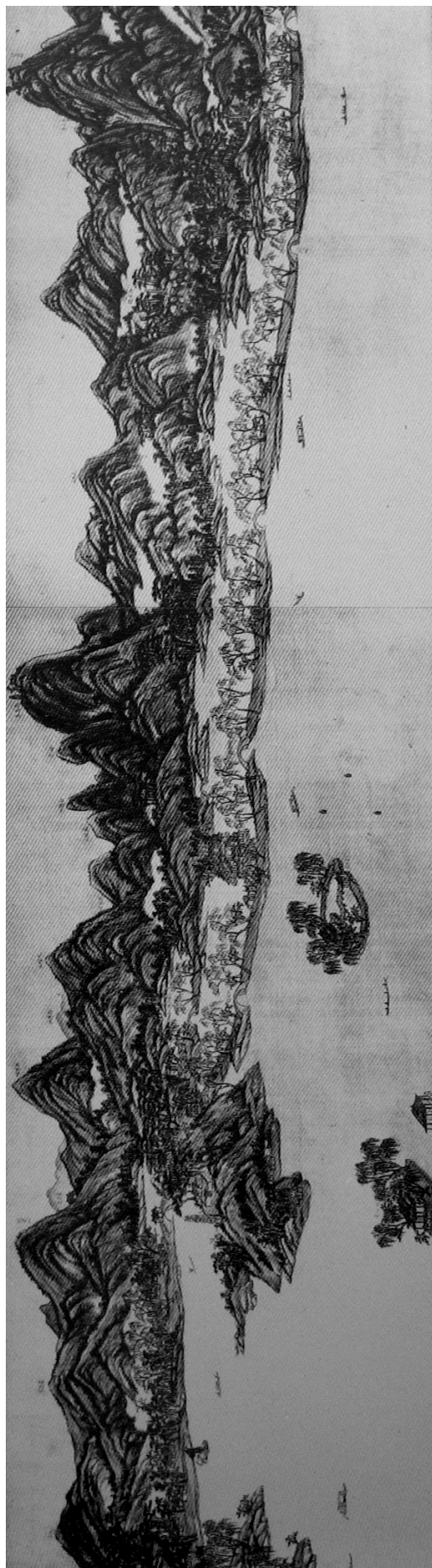


Abb. 117: Wang Yuanqi 王原祁 (1642–1715). »Zehn Ansichten des Westsees« (*Xihu shijing* 西湖十景). Detail dritter Teil. Handrolle, 62,2x656,5cm, T.u.F.a.S. Museum der Stadt Liaoning. Vgl. Illustrated Catalogue (15): 164.

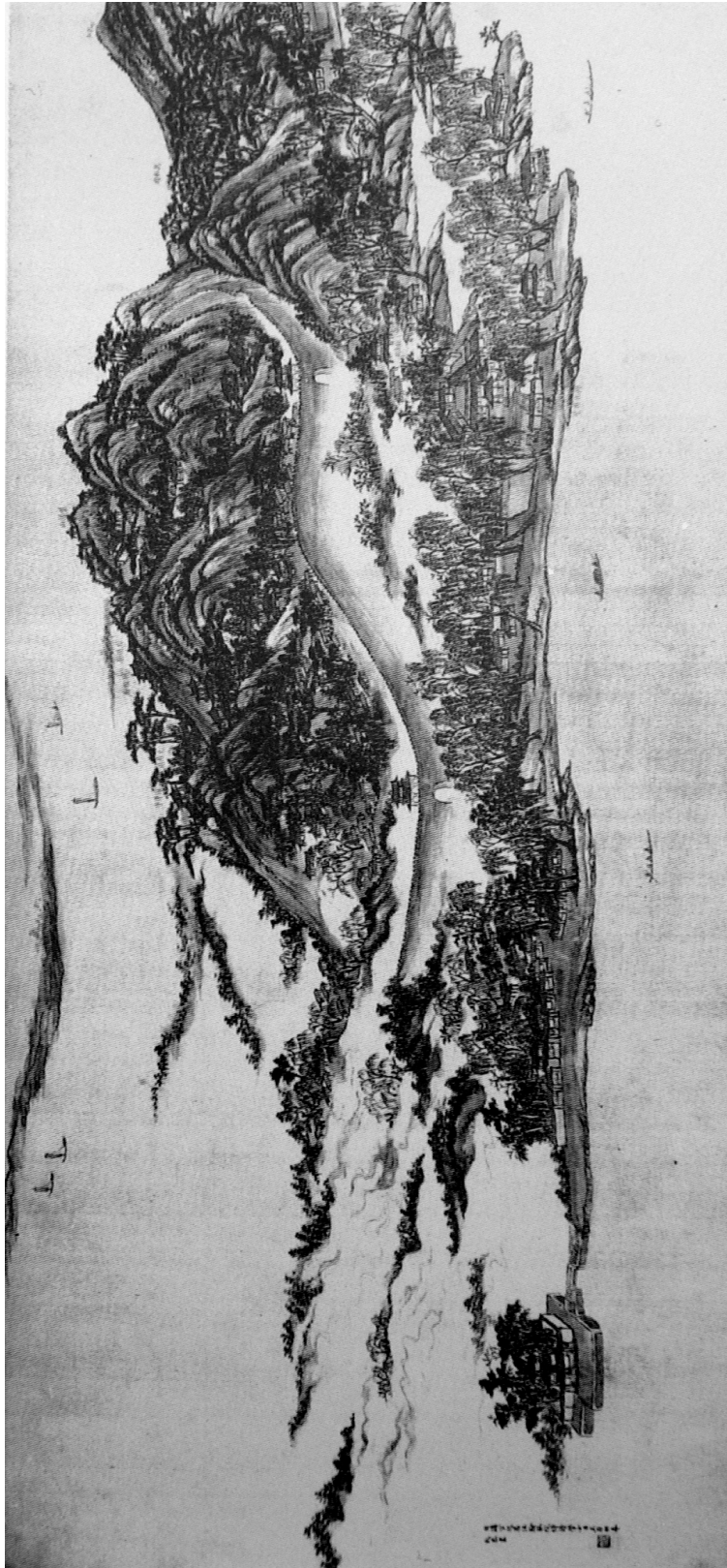


Abb. 118: Wang Yuanqi 王原祁 (1642–1715). »Zehn Ansichten des Westsees« (*Xihu shijing* 西湖十景). Detail vierter Teil. Handrolle, 62,2x656,5cm, T.u.F.a.S. Museum der Stadt Liaoning. Vgl. Illustrated Catalogue (15): 164.



Abb. 119: Xie Shichen 謝時臣 (1487–nach 1567). »Westsee« (Xihu tu 西湖圖) Dat. 1532. Detail erster Teil. Handrolle, T.a.S., 96x272cm. Museum der Stadt Chongqing. Vgl. Comprehensive Illustrated Catalogue 2 (3): 260.

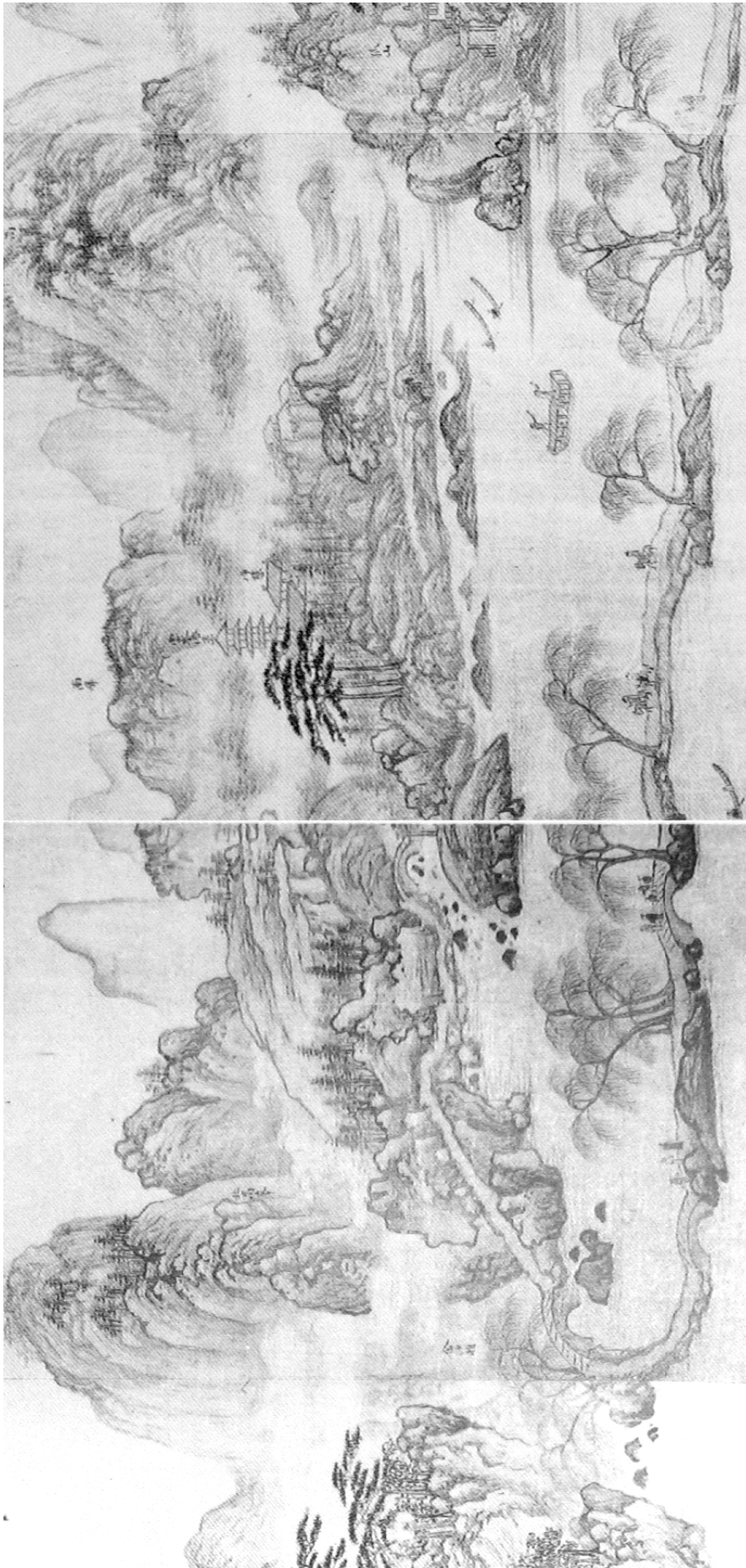


Abb. 120: Xie Shichen 謝時臣 (1487–nach 1567). »Westsee« (*Xihu tu* 西湖圖) Dat. 1532. Detail zweiter Teil. Handrolle, T.a.S., 96x272cm. Museum der Stadt Chongqing. Vgl. Comprehensive Illustrated Catalogue 2 (3): 260.



Abb. 121: Xie Shichen 謝時臣 (1487–nach 1567). »Westsee« (*Xihu tu* 西湖圖) Dat. 1532. Detail dritter Teil. Handrolle, T.a.S., 96x272cm. Museum der Stadt Chongqing. Vgl. Comprehensive Illustrated Catalogue 2 (3): 260.

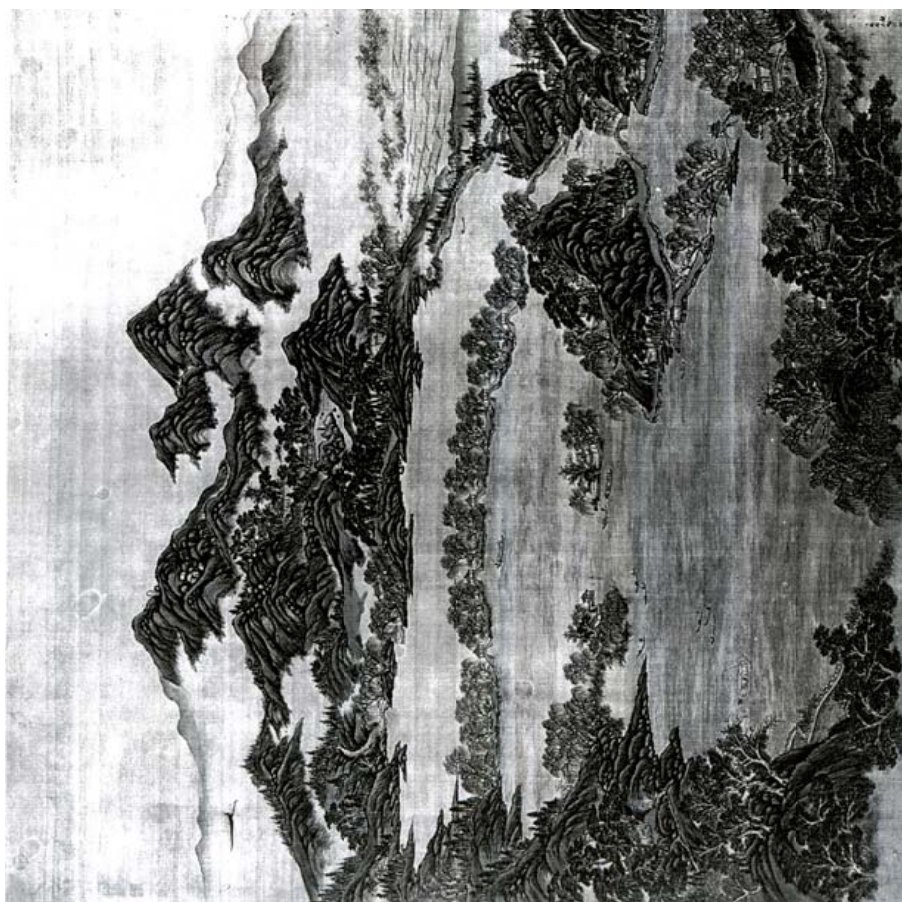


Abb. 122: Guan Huai 關槐 (lebte um 1780). »Karte des Westsees« (*Xihu tu* 西湖圖). Hängerolle, T.u.F.a.S., 168,1x168,1cm. National Palace Museum, Taipei. Vgl. Gugong shuhua tulu (12): 327.

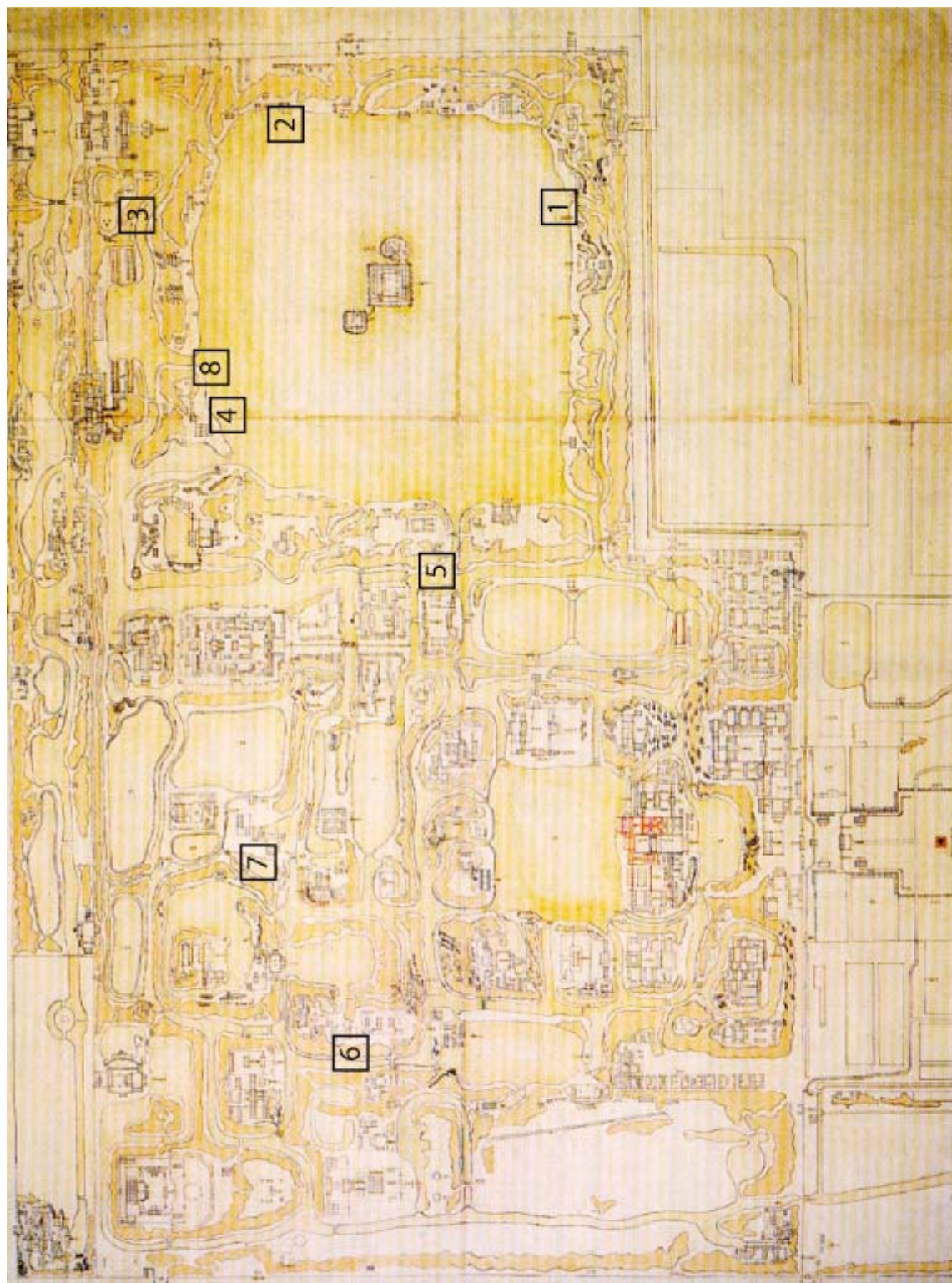
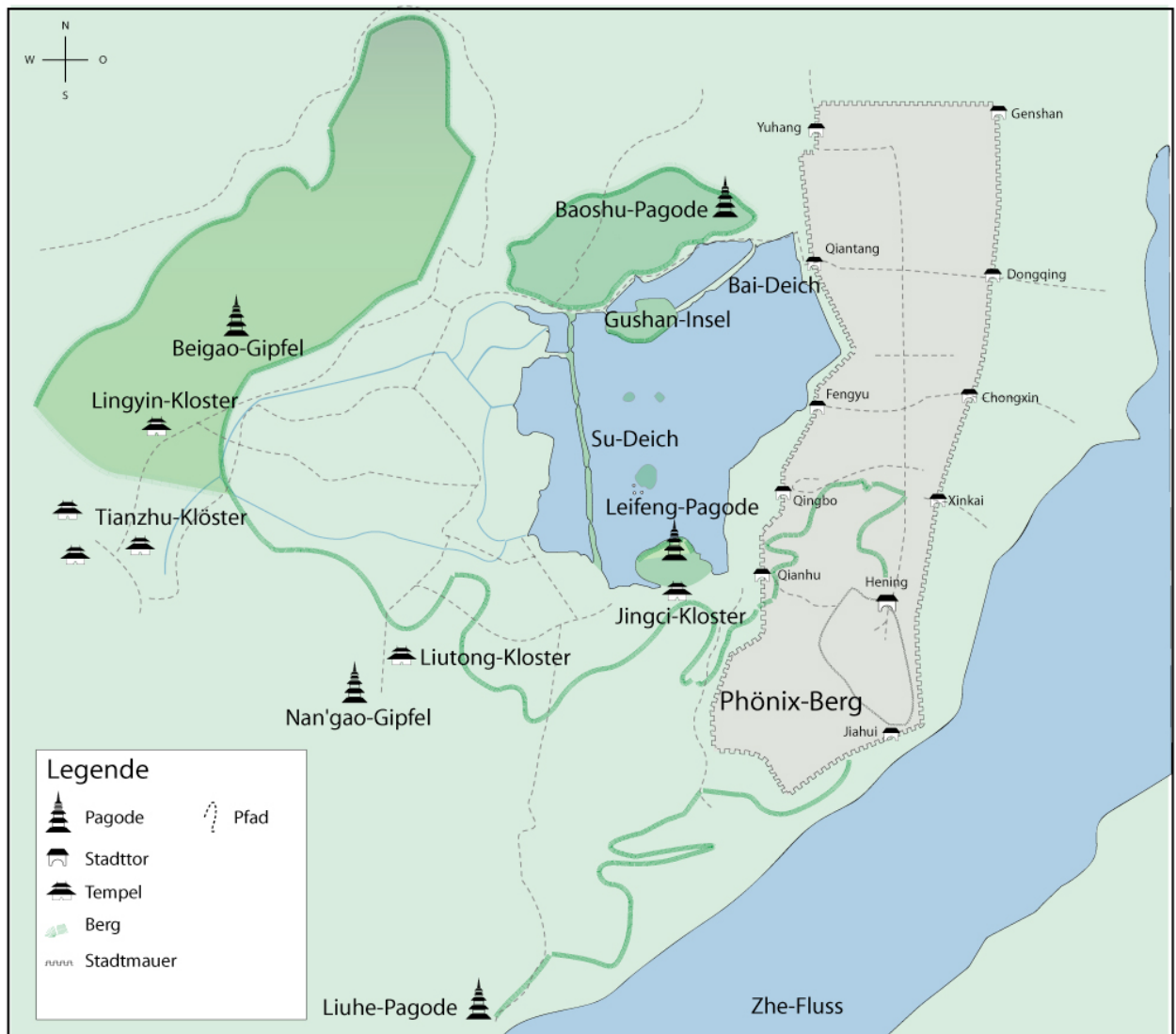


Abb. 123: Ano. »Plan des Yuanming yuan« (*Yuanming yuan tu* 圓明園圖). Dat. 1873. Einzeichnet sind die Westsee-Ansichten. T.u.l.F.a.P., Musée Guimet. Vgl. Chiu (2000).

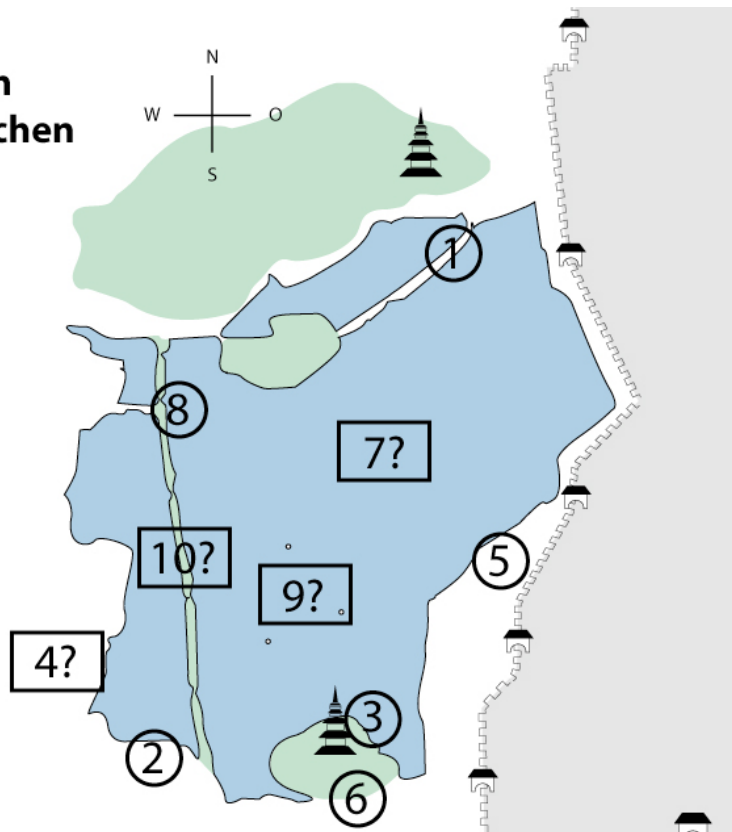
8.2. Tafeln



Tafel 1: Karte des Westsees mit den wichtigsten Bauwerken.

Lokalisierung der Zehn Ansichten in der Südlichen Song-Dynastie

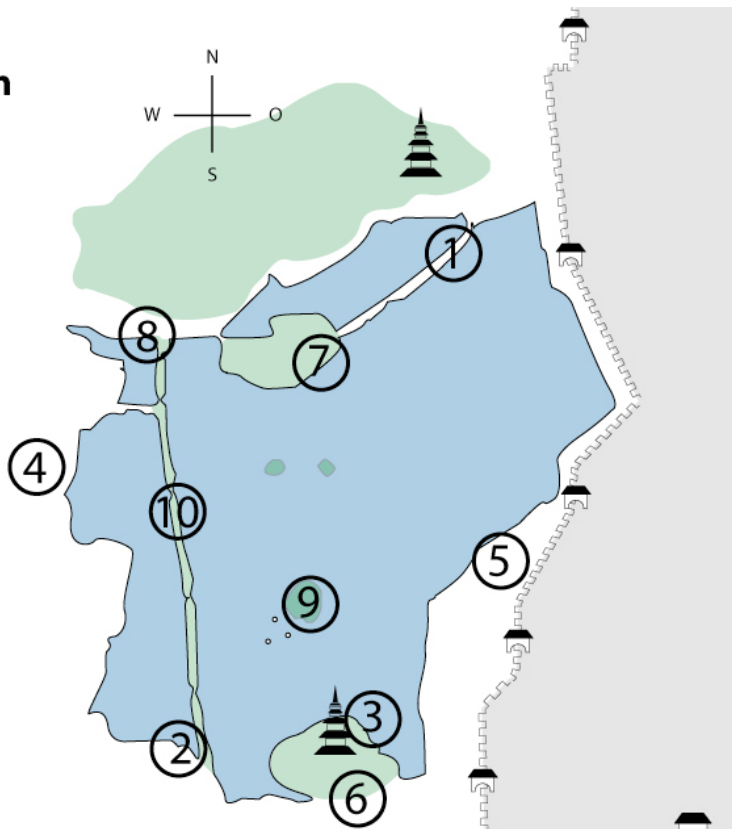
- 1 Duanqiao canxue
- 2 Huagang guanyu
- 3 Leifeng xizhao
- 4 Liangfeng chayun
- 5 Liulang wenyan
- 6 Nanping wanzhong
- 7 Pinghu qiuyue
- 8 Quyuan fenghe
- 9 Santan yingyue
- 10 Suti chunxiao



Tafel 2: Lokalisierung der Zehn Ansichten während der Südlichen Song-Dynastie.

Lokalisierung der Zehn Ansichten um 1699

- 1 Duanqiao canxue
- 2 Huagang guanyu
- 3 Leifeng xizhao
- 4 Liangfeng chayun
- 5 Liulang wenyan
- 6 Nanping wanzhong
- 7 Pinghu qiuyue
- 8 Quyuan fenghe
- 9 Santan yingyue
- 10 Suti chunxiao



Tafel 3: Lokalisierung der Zehn Ansichten ab 1699.

8.3. Tabellen

8.3. Tabellen

Tab. 1: Zehn Ansichten des Westsees in Holzschnitten

Titel	Technik	Datierung	Abbildung	Anmerkung
蘇提春曉	Diptychon	1579	Li (1979)	Aus dem <i>Xihu zhi leichao</i>
蘇提春曉	Einzelblatt	1609	Yang Erzeng: j. 4, 261	Aus dem <i>Hainei qiguan</i> , doppelseitig mit Gedicht
蘇提春曉	Diptychon	1735	Li (1979)	Aus der 1735er-Ausgabe des <i>Xihu zhi</i>
蘇提春曉	Diptychon	1731	XHZ (1731): j. 3, 144–145	Aus der 1731er-Ausgabe des <i>Xihu zhi</i>
花港觀魚	Diptychon	1579	Li (1979)	Aus dem <i>Xihu zhi leichao</i>
花港觀魚	Einzelblatt	1609	Yang Erzeng: j. 4, 263	Aus dem <i>Hainei qiguan</i> , doppelseitig mit Gedicht
花港觀魚	Diptychon	1735	Li (1979)	Aus der 1735er-Ausgabe des <i>Xihu zhi</i>
花港觀魚	Diptychon	1731	Li Wei: j. 3, 162–163	Aus der 1731er-Ausgabe des <i>Xihu zhi</i>
柳浪聞鶯	Diptychon	1579	Li (1979)	Aus dem <i>Xihu zhi leichao</i>
柳浪聞鶯	Einzelblatt	1609	Yang Erzeng: j. 4, 265	Aus dem <i>Hainei qiguan</i> , doppelseitig mit Gedicht
柳浪聞鶯	Diptychon	1735	Li (1979)	Aus der 1735er-Ausgabe des <i>Xihu zhi</i>
柳浪聞鶯	Diptychon	1731	Li Wei: j. 3, 156–157	Aus der 1731er-Ausgabe des <i>Xihu zhi</i>

Tab. 1: Zehn Ansichten des Westsees in Holzschnitten (Fortsetzung)

Titel	Technik	Datierung	Abbildung	Anmerkung
曲院風荷	Diptychon	1579	Li (1979)	Aus dem <i>Xihu zhi leichao</i>
曲院風荷	Einzelblatt	1609	Yang Erzeng: j. 4, 267	Aus dem <i>Hainei qiguan</i> , doppelseitig mit Gedicht
曲院風荷	Diptychon	1735	Li (1979)	Aus der 1735er-Ausgabe des <i>Xihu zhi</i>
曲院風荷	Diptychon	1731	Li Wei: j. 3, 168–169	Aus der 1731er-Ausgabe des <i>Xihu zhi</i>
雷峰夕照	Diptychon	1579	Li (1979) / Wang (2003a): Fig. 12, 197 ⁴²²	Aus dem <i>Xihu zhi leichao</i>
雷峰夕照	Einzelblatt	1609	Yang Erzeng: j. 4, 269	Aus dem <i>Hainei qiguan</i> , doppelseitig mit Gedicht
雷峰西照	Diptychon	1735	Li (1979)	Aus der 1735er-Ausgabe des <i>Xihu zhi</i>
雷峰西照	Diptychon	1731	Li Wei: j. 3, 168–169	Aus der 1731er-Ausgabe des <i>Xihu zhi</i>
雷峰西照	Diptychon	1771	Wang (2003a): Fig. 15, 200	Aus dem <i>Nanxun shengdian</i> (1771)
平湖秋月	Diptychon	1579	Li (1979)	Aus dem <i>Xihu zhi leichao</i>
平湖秋月	Einzelblatt	1609	Yang Erzeng: j. 4, 271	Aus dem <i>Hainei qiguan</i> , doppelseitig mit Gedicht
平湖秋月	Diptychon	1735	Li (1979)	Aus der 1735er-Ausgabe des <i>Xihu zhi</i>
平湖秋月	Diptychon	1731	Li Wei: j. 3, 174–175	Aus der 1731er-Ausgabe des <i>Xihu zhi</i>
三潭印月	Diptychon	1579	Li (1979)	Aus dem <i>Xihu zhi leichao</i>
三潭印月	Einzelblatt	1609	Yang Erzeng: j. 4, 273	Aus dem <i>Hainei qiguan</i> , doppelseitig mit Gedicht
三潭印月	Diptychon	1735	Li (1979)	Aus der 1735er-Ausgabe des <i>Xihu zhi</i>
三潭印月	Diptychon	1731	Li Wei: j. 3, 186–187	Aus der 1731er-Ausgabe des <i>Xihu zhi</i>
斷橋殘雪	Diptychon	1579	Li (1979) / Wang (2003a): Fig. 20, 205	Aus dem <i>Xihu zhi leichao</i>
斷橋殘雪	Einzelblatt	1609	Yang Erzeng: j. 4, 275 / Wang(2003): Fig. 19, 204	Aus dem <i>Hainei qiguan</i> , doppelseitig mit Gedicht
斷橋殘雪	Diptychon	1735	Li (1979)	Aus der 1735er-Ausgabe des <i>Xihu zhi</i>
斷橋殘雪	Diptychon	1731	Li Wei: j. 3, 198–199	Aus der 1731er-Ausgabe des <i>Xihu zhi</i>
南屏曉鐘	Diptychon	1579	Li (1979)	Aus dem <i>Xihu zhi leichao</i>

⁴²² Die zwei bei Wang (2003a) reproduzierten Holzschnitte stammen aus dem *Xihu zhi leichao* 西湖志類鈔 (erste Auflage 1579, weitere Auflage um 1615), die bei Li Yimang (1979) reproduzierten 9 Ansichten sind ebenfalls dieser Quelle entnommen.

Tab. 1: Zehn Ansichten des Westsees in Holzschnitten (Fortsetzung)

Titel	Technik	Datierung	Abbildung	Anmerkung
南屏曉鐘	Einzelblatt	1609	Yang Erzeng: j. 4, 277	Im <i>Hainei qiguan</i> als 1 Blatt mit Gedicht
南屏曉鐘	Diptychon	1735	Li (1979)	Aus der 1735er-Ausgabe des <i>Xihu zhi</i>
南屏曉鐘	Diptychon	1731	Li Wei: j. 3, 160–161	Aus der 1731er-Ausgabe des <i>Xihu zhi</i>
兩峰出雲	Einzelblatt	1609	Yang Erzeng: j. 4, 279	Aus dem <i>Hainei qiguan</i> , doppelseitig mit Gedicht
雙峰插雲	Diptychon	1735	Li (1979)	Aus der 1735er-Ausgabe des <i>Xihu zhi</i>
雙峰插雲	Diptychon	1731	Li Wei: j. 3, 150–151	Aus der 1731er-Ausgabe des <i>Xihu zhi</i>

Tab. 2: Westsee-Karten in Holzschnitten

Titel	Technik	Datierung	Abbildung	Anmerkung
西湖全景	Diptychon	1633	Li (1979) / Wang (2003a): Fig. 7, 129 ⁴²³ / Que (2000): 242	Aus der Chongzhen-Ära (1628–1644)
蘇提春曉	Diptychon	1609	Wang (2003): Fig. 21, 205	Aus dem <i>Hainei qiguan</i>
湖山一覽圖	Diptychon	1609	Yang Erzeng: j. 3, 210–11 / Que (2000): 243	Aus dem <i>Hainei qiguan</i> (runde Karte)
湖山一覽圖	Diptychon	1636	Ji Ying: 993–994.	Vgl. mit <i>Hushan yilan tu</i> aus dem <i>Hainei qiguan</i>
孤山六橋圖	Diptychon	1609	Yang Erzeng: j. 3, 214–15	Aus dem <i>Hainei qiguan</i> ; Gushan und 6 Brücken am Su-Deich
錢塘江圖	Diptychon	1609	Yang Erzeng: j. 3, 224–225	Aus dem <i>Hainei qiguan</i> ; Gruppe von Gelehrten betrachtet Fluss
西湖圖	Diptychon	1735	Wang (2003a): Fig. 13, 198 ⁴²⁴	Aus der 1735er-Ausgabe des <i>Xihu zhi</i>
會城圖	Diptychon	1735	Gu ditu jilu (Bd. 3): 1 / Que (2003): 158	Aus dem <i>Zhejiang tongzhi</i> , j. 1 Herbstmond- und Piroleansicht sind eingetragen.
府鏡圖	Diptychon	1735–96	Que (2003): 161	<i>Hangzhou fuzhi</i> , j. 1 (Qianlong-Ausgabe)
府城圖	Diptychon	1735–96	Que (2003): 162	<i>Hangzhou fuzhi</i> , j. 1 (Qianlong-Ausgabe) ⁴²⁵
杭州府圖	Diptychon	1735	Gu ditu jilu (Bd. 3): 2 / Que (2003): 162	Aus dem <i>Zhejiang tongzhi</i>
西湖圖	Diptychon	1265–74	Que (2000): 233 / Lee(2003): 23	Aus der Lokalchronik <i>Xianchun Lin'an zhi</i> , j. 1
西湖圖	Diptychon	1265–74	Que (2003): 234	Aus der Lokalchronik <i>Xianchun Lin'an zhi</i> , j. 1
宋朝西湖圖	8 Blätter	1796–1820	Que (2003): 237	Dem <i>Xihu youlan zhi</i> angegliederte Karte
宋朝西湖圖	8 Blätter	1796–1820	Que (2003): 236	Dem <i>Xihu youlan zhi</i> angegliederte Karte
今朝西湖圖	8 Blätter	1796–1820	Que (2003): 239	Dem <i>Xihu youlan zhi</i> angegliederte Karte
今朝西湖圖	8 Blätter	1796–1820	Que (2003): 240	Dem <i>Xihu youlan zhi</i> angegliederte Karte In der <i>Siku</i> -Ausgabe, weicht leicht von der ursprünglichen Version im <i>Xihu youlan zhi</i> ab.
西湖圖	Diptychon	1867	Que (2003): 246	Basierend auf der Lokalchronik <i>Xianchun Lin'an zhi</i>
西湖圖	Diptychon	Qing	Que (2003): 244	Basierend auf der Lokalchronik <i>Xianchun Lin'an zhi</i> , in der <i>Siku</i> -Ausgabe, j. 12.

⁴²³ Gemäss Wang (2003a) im *Mingshantu* 名山圖 aus dem Jahre 1633 enthalten (vgl. Mingshan tu: 30–31).

⁴²⁴ Gemäss Wang (2003a) aus dem *Xihu zhi* j. 3. Erste Ausgabe 1731, dieser Holzschnitt stammt aus der 1735er-Ausgabe.

⁴²⁵ Diese Karte ist praktisch identisch mit der Karte 會城圖 aus dem *Zhejiang tongzhi*.

Tab. 2: Westsee-Karten in Holzschnitten (Fortsetzung)

Titel	Technik	Datierung	Abbildung	Anmerkung
西湖圖	Diptychon	1821–1850 (Daoguang)	Que (2003): 246	Basierend auf der Lokalchronik <i>Xianchun Lin'an zhi</i>
今朝西湖圖	Diptychon	1871–1908 (Guangxu)	Que (2003): 247	Dem <i>Xihu youlan zhi</i> angelegierte Karte
西湖賦全圖	Diptychon	Qianlong	Que (2003): 248	Aus dem <i>Xihu fu</i>
御游西湖行程圖	Diptychon ⁴²⁶	Qianlong	Que (2003): 249	Beilage im <i>Nanxun shengdian</i> , j. 92. Inkl. Beschreibung der kaiserlichen Reisen am Westsee.
錢塘江圖	Diptychon	1735	Gu ditu jilu (Bd. 3): 13	Aus dem <i>Zhejiang tongzhi</i>
西湖圖	Diptychon	1735	Gu ditu jilu (Bd. 3): 14	Aus dem <i>Zhejiang tongzhi</i> Alle 10 Ansichten sind eingetragen, zusätzlich zur Ansicht <i>Leifeng xizhao</i> 雷峰夕照 ist noch die Ansicht <i>Xuefeng xizhao</i> 雪峰夕照 eingezeichnet.
西湖全圖	Diptychon	1735	Que (2003): 250	Aus dem <i>Xihu zhi</i> (1735): j. 3.
西湖全圖	Diptychon	1751	Que (2003): 251	Aus dem <i>Xihu zhizuan</i> (1751): j. shou. ⁴²⁷ (Version in der <i>Siku-Ausgabe</i>)
西湖全圖	Diptychon	1751	Que (2003): 252	Aus dem <i>Xihu zhizuan</i> (1751): j. shou. (Version in der <i>Siku-Ausgabe</i>)
西湖圖	Diptychon	Republik	Que (2003): 254	Aus dem <i>Hangzhou fuzhi</i> , j. 1
西子湖圖	-	dat. 1873	Que (2003): 255	
西湖圖	Diptychon	1723–35	Que (2003): 253	Aus dem <i>Zhejiang tongzhi</i> , j. 1

⁴²⁶ Lediglich der Ausschnitt, der Hangzhou und den Qiantang-Fluss zeigt.

⁴²⁷ Das *Xihu zhizuan* wurde u.a. von Liang Shizheng (1697–1763) verfasst. Vgl. Eminent Chinese: I. 503–505.

Tab. 3: Reihenfolge der Ansichten in verschiedenen Quellen

Quelle	Gattung	Zeit	蘇提 春曉	柳浪 聞鶯	花港 觀魚	麴院 風荷	兩峰 插雲	雷峰 夕照	三潭 印月	平湖 秋月	南屏 曉鐘	斷橋 殘雪
西湖十景圖冊 ⁴²⁸	Malerei	Südl. Song	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
方輿勝覽	Prosa	Südl. Song	2	8	7	6	10	4	9	1	5	3
詠西湖十景 ⁴²⁹	Lyrik	Südl. Song	1	6	7	4	10	3	9	5	8	2
夢梁錄	Prosa	Südl. Song	1	5	6	2	8	7	10	3	9	4
西湖十景 (田汝成)	Lyrik	Ming	1	2	3	6	4	9	5	7	8	10
西湖夢綠	Prosa	Ming	5	7	10	6	1	8	2	9	4	3
西湖志類鈔 ⁴³⁰	Prosa	Ming	6	3	2	4	7	5	8	6	9	10
西湖夢尋	Lyrik	Ming	5	7	10	6	1	8	2	9	4	3
海內奇觀	Prosa	Ming	1	3	2	4	7	5	8	6	9	10
西湖志	Prosa	Qing	1	3	4	5	2	9	8	6	7	10
浙江通志	Prosa	Qing	1	3	4	5	2	9	8	6	7	10
西湖志纂	Prosa	Qing	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
西湖十景(乾隆) ⁴³¹	Lyrik	Qing	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
湖山便覽 ⁴³²	Prosa	Qing	2	8	7	6	10	4	9	1	5	3
嘉慶重修一統志	Prosa	Qing	2	8	7	6	10	4	9	1	5	3
清江引	Prosa	Qing	1	3	2	4	5	8	7	6	9	10
西湖十景圖冊	Malerei	Qing	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
正續會圖西湖楹聯	Malerei	Qing	1	3	4	5	2	9	8	6	7	10
說杭州	Prosa	VR	2	1	10	3	9	7	5	4	8	6
杭州府志	Prosa	Republik	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10

⁴²⁸ Album von Ye Xiaoyan, Kopie aus der Ming-Zeit (vgl. Index Painters: 192). Zudem ist diese Reihenfolge eher ein Ausdruck der Wahl des Monteurs.

⁴²⁹ Gedichte von Wang Wei 王維 (13. Jh.), Shi Diandong: j. 3, 143.

⁴³⁰ Von Yu Sichong 俞思冲 editiert, Ausgabe von 1579.

⁴³¹ Gedichte des Qianlong-Kaisers auf der Rückseite der vom Kangxi-Kaiser errichteten Stelen. Gemäss Li Weis Xihu-Kompilation aus dem Jahre 1731.

⁴³² Zhai Hao übernimmt in *Hushan bianlan* die Reihenfolge von Zhu Mus *Fangyu shenglan*. Zhai Hao: j. 1, 27.

Tab. 4: Verzeichnis Malerei

Malerei	Titel	Format	S/P	Datierung/ Lebensdaten	Sammlung	Referenz	Abbildung	Masse (cm)
Anonym	西湖圖	Hängerolle	Seide	k.A.	浙江省寧波市文管會	Illustrated Catalogue (11): 357	-	
Anonym	西湖春曉圖	Albumblatt	Seide	Song	故宮博物館, 北京	Illustrated Catalogue (19): 338	Illustrated Catalogue (19): 145	23,6x25,8
Anonym	錢塘觀潮圖	Fächerblatt	Seide	Stüdl. Song	Metropolitan Museum of Art, NY	Comprehensive Illustrated Catalogue (1): 422	Comprehensive Illustrated Catalogue (11): 20	22,1x22,5
Anonym	西湖圖	k.A.	Seide	Ming	Wang Ai-Yun Collection	Comprehensive Illustrated Catalogue 2(2): 377	Comprehensive Illustrated Catalogue 2 (2): 50	60,8x63
Anonym	西湖	Fächerblatt	Seide	Ming	安徽省博物館	Illustrated Catalogue (12): 374	Illustrated Catalogue (12): 208	k.A.
Anonym (trad. Li Song zugeschr.)	西湖清趣	Handrolle	Seide	Ming	Freer Gallery, Washington D.C.	Que (2000): 241	Que (2000): 241 (teilw.)	32,7x1657,3
Anonym	西湖四十八景全 圖	Hängerolle	Seide	Qing (?)	k.A.	Que (2003): 256	Que (2003): 256	47x66,2 (ohne Frontispiz)
Anonym	西子湖圖	Hängerolle	Seide	1873	杭州圖書館古籍部	Que (2003): 255	Que (2003): 255	105,5x62,5
Bian Wenyu 卞文瑜	西湖八景圖	Album	T.a.P	dat. 1629	Ehemals E. Elliott Family Collection (Art Museum, Princeton). Privatbesitz.	Comprehensive Illustrated Catalogue 1(1): 445 Fong (1984): 396 Sothebys (2000): 16	Comprehensive Illustrated Catalogue 1(1): 138 Fong (1984): 397-402	22,8x15,6
Chen E 陳鶴	錢塘圖	Fächerblatt	T.a.P	17. Jh.	安徽省博物館	Illustrated Catalogue (12): 370	Illustrated Catalogue (12): 187	k.A.
Chen Yuanyun 陳元贇	故山西湖圖	k.A.	Seide	ca. 1587-1671	Taitso Hashimoto Collection	Comprehensive Illustrated Catalogue 1(4): 628	Comprehensive Illustrated Catalogue 1(4): 345	12,2x20,1
Cheng Jiasui 程嘉燧	西湖紀游圖	Fächerblatt	Gold- papier	1639	故宮博物館, 北京	Illustrated Catalogue (21): 365	Illustrated Catalogue (21): 158	16x51,2
Dai Xi 戴熙	西湖侍遊圖	k.A.	Papier	1855	廣州市美術館	Illustrated Catalogue (14): 296	-	k.A.

Tab. 4: Verzeichnis Malerei (Fortsetzung)

Maler	Titel	Format	S/P	Datierung/ Lebensdaten	Sammlung	Referenz	Abbildung	Masse (cm)
Dong Bangda 董邦達	斷橋殘雪 南屏曉鐘 平湖秋月 三潭印月 雙峰插雲 曲院風荷 柳浪聞鶯 蘇堤春曉	8 Hängerollen	Seide	1699–1769	國立故宮博物館, 臺北	Gugong shuhua tulu (12): 3650	Gugong shuhua tulu (12): 3751	127,6x67,1 127,3x64,3 127,3x67 126,9x66,7 127,4x66,6 128,5x67,3 126,9x66,8 127,8x66,4
Dong Gao 董誥	西湖十景古畫 斷橋殘雪 南屏曉鐘 平湖秋月 三潭印月 雙峰插雲 插雲 曲院風荷 柳浪聞鶯 蘇堤春曉 雷峰夕照 花港觀魚	Album, 10 Blätter	Papier	1740–1818	k.A.	Shi Diandong: 192– 196.	Shi Diandong: 192–196.	k.A.
Fei Qinghu 費晴湖	西湖帆影圖	Hängerolle	Seide	lebte um 1752	Taitso Hashimoto Collection	Comprehensive Illustrated Catalogue 1(4): 629	Comprehensive Illustrated Catalogue 1(4): 347	88,6x33,5
Guan Huai 關槐	西湖圖	Hängerolle	Seide	lebte um 1780	國立故宮博物館, 臺北	Gugong shuhua tulu (12): 326	Gugong shuhua tulu (12): 327	168,1x168,1

Tab. 4: Verzeichnis Malerei (Fortsetzung)

Malerei	Titel	Format	S/P	Datierung/ Lebensdaten	Sammlung	Referenz	Abbildung	Masse (cm)
Lan Shen 藍深	西湖十景 曲院風荷 花港觀魚 平湖秋月 柳浪聞鶯 雷峰夕照 兩峰插雲 南屏晚鐘 蘇堤春曉 斷橋殘雪 三潭印月	Album	Seide	lebte um 1674	國立故宮博物館, 臺北	Gugong shuhua lu (3): 161–164	k.A.	30,1x18,8
Lan Shen 藍深	西湖遊艇圖	Hängerring	Seide	lebte um 1674	天津市文物公司	Illustrated Catalogue (8): 339	Illustrated Catalogue (8): 278	165x54
Lan Ying 藍瑛	西湖十景 斷橋殘雪 花港觀魚 雷峰夕照 柳浪聞鶯 兩峰插雲 曲院荷風 三潭印月 蘇堤春曉 南屏曉鐘 平湖秋月	Hängerring	Seide	1585–ca. 1660	揚州市文物商店	Illustrated Catalogue (6): 388	Illustrated Catalogue (6): 263	169x45
Lan Ying 藍瑛	斷橋殘雪	k.A.	Seide	1585–ca. 1660	遼寧省博物館	Illustrated Catalogue (15): 334	-	k.A.

Tab. 4: Verzeichnis Malerei (Fortsetzung)

Malerei	Titel	Format	S/P	Datierung/ Lebensdaten	Sammlung	Referenz	Abbildung	Masse (cm)
Lan Ying 藍瑛	南屏圖	Handrolle	Seide	1585–ca. 1660	Privatsammlung	Comprehensive Illustrated Catalogue 2 (1): 366	Comprehensive Illustrated Catalogue 2 (1): 288	29,4x
Lan Ying 藍瑛	兩峰插雲圖	Hängertafel	Seide	dat. 1651	廣西壯族自治區博物館	Illustrated Catalogue (14): 306	Illustrated Catalogue (14): 234	199x46
Li Song 李嵩	錢塘觀湖圖	Handrolle	Seide	tätig 1190–1230	故宮博物館, 北京	Illustrated Catalogue (19): 336	Shimada (2000): Abb. 166, 158–159	82,8x173
Li Song 李嵩	貨郎圖	Handrolle	Seide	tätig 1190–1230	故宮博物館, 北京	Illustrated Catalogue (19): 336	Illustrated Catalogue (19): 124	25,5x70,5
Li Song 李嵩	西湖圖	Handrolle	T.A.P	tätig 1190–1230	上海博物館	Illustrated Catalogue (2): 347	Illustrated Catalogue (2): 38	27x80,7
Lu Fu 陸復	西湖月夜圖	Hängertafel	T.a.S.	Ming	故宮博物館, 北京	Illustrated Catalogue (20): 409	Illustrated Catalogue (20): 275	115x66,1
Lu Hui 陸恢	西湖遊賞圖	Handrolle	Seide	1886	南京博物館	Illustrated Catalogue (7): 296	-	k.A.
Mo Ersen 莫爾森	西湖周圍圖	k.A.	Papier	Qing	上海博物館	Illustrated Catalogue (5): 486	-	k.A.
Mo Weixian 莫維賢		Handrolle	Papier	16. Jh.	故宮博物館, 北京	Shimada (2000): 156	Shimada (2000): Abb. 150, 156	34,5x111,2
Pan Gongshou 潘恭壽	西湖佳景圖	k.A.	T.a.P	1741–1794	故宮博物館, 北京	Illustrated Catalogue (23): 1	-	k.A.
Qian Du 錢杜	西湖遊艇圖	Hängertafel	Papier	ca. 1763–1844	Art Museum, Princeton University	Comprehensive Illustrated Catalogue 2 (1): 329	Comprehensive Illustrated Catalogue 2 (1): 116	86,8x42,9
Qian Xuan 錢選	西湖吟趣圖	Handrolle	Papier	1235–vor 1307	故宮博物館, 北京	Illustrated Catalogue (19): 342	Illustrated Catalogue (19): 206	25x72,5
Shen Zhou 沈周	西湖紀遊圖	Handrolle	Papier	dat. 1487	上海博物館	MSJ: 27	MSJ: Abb. 5	28,6x86,5

Tab. 4: Verzeichnis Malerei (Fortsetzung)

Maler	Titel	Format	S/P	Datierung/ Lebensdaten	Sammlung	Referenz	Abbildung	Masse (cm)
Shi Wenjin 施文錦	雷峰夕照圖	Hängerolle	Seide	Qing	天津市藝術博物館	Illustrated Catalogue (10): 294	Illustrated Catalogue (10): 262	177x49
Song Baochun 宋 葆淳	西湖泛月圖	k.A.	T.a.P	dat. 1812	天津市藝術博物館	Illustrated Catalogue (10): 288	-	k.A.
Song Maojin 宋懋晉	西湖勝蹟圖	Album, 10 Blätter	T.a.P	1525–1620	天津市藝術博物館	Illustrated Catalogue (9): 275	-	k.A.
Sun Zhi 孫枝	西湖紀勝圖	Album, 14 Blätter (9 erh.)	Seide	lebte um 1601	浙江省寧波市文天閣文物 保管所	Illustrated Catalogue (11): 353	Illustrated Catalogue (11): 287	32,9x38,9
Tu Zhuo 屠卓	西湖秋柳圖	Handrolle	Papier	1781–1828	杭州西泠印社	Illustrated Catalogue (11): 328	-	16,5x107,5
Wang Yuanqi 王原祁	西湖十景	Handrolle	Seide	1642–1715	遼寧省博物館	Illustrated Catalogue (15): 335	Illustrated Catalogue (15): 164	62,2x656,5
Xi Guan (Tao) 奚冠 (濤)	西湖春曉圖	Hängerolle	Seide	lebte um 1632	重慶市博物館	Illustrated Catalogue (17): 282	-	k.A.
Xia Gui 夏珪	西湖柳艇圖	Hängerolle	Seide	tätig 1195–1224	國立故宮博物館, 臺北	Gugong shuhua tulu (2): 199	Gugong shuhua tulu (12): 199	k.A.
Xia Yong 夏永	錢塘觀潮圖	Albumblatt	Seide	lebte um 1347	Nezu Institute of Fine Arts	Comprehensive Illustrated Catalogue 1(3): 396	Comprehensive Illustrated Catalogue 1(3): 227	22,4x20,5
Xiang Shengmo 項聖謨	西湖漫興圖	Hängerolle	T.a.P	dat. 1644	上海博物館	Illustrated Catalogue (4): 444	Illustrated Catalogue (4): 98	128,2x32
Xie Shichen 謝時臣	西湖圖	Handrolle	Seide	dat. 1532	重慶市博物館	Illustrated Catalogue (17): 280	Illustrated Catalogue (17): 175	k.A.
Xie Shichen 謝時臣	西湖春曉圖	Hängerolle	Papier	1487– nach 1567	山東省濟南市博物館	Illustrated Catalogue (16): 379	-	279x105
Xie Shichen 謝時臣	西湖春曉圖	Hängerolle	Papier	1487– nach 1567	Michiaki Suma Collection	Comprehensive Illustrated Catalogue 2 (3): 368	Comprehensive Illustrated Catalogue 2 (3): 260	272x96

Tab. 4: Verzeichnis Malerei (Fortsetzung)

Maler	Titel	Format	S/P	Datierung/ Lebensdaten	Sammlung	Referenz	Abbildung	Masse (cm)
Ye Xiaoyan 葉肖嚴	西湖十景 斷橋殘雪 南屏曉鐘 平湖秋月 三潭印月 雙峰插雲 曲院風荷 柳浪聞鶯 蘇堤春曉 雷峰夕照 花港觀魚	Album, 10 Blätter	Seide	tätig 1253–58	國立故宮博物館, 臺北	Lee (2001b): 29	Lee (2001b): 29	23,9x26,2
Yu Ling 俞齡	三潭印月圖	Hängertafel	Seide	lebte um 1823	San Diego Museum of Art	Comprehensive Illustrated Catalogue 2 (1): 355	Comprehensive Illustrated Catalogue 2 (1): 234	181,7x54
Yu Xifan 郁希範	西湖圖	Album, 22 Blätter	Seide	dat. 1741	四川省博物館	Illustrated Catalogue (17): 270	-	k.A.
Zhai Jichang 翟繼昌	西湖秋柳圖	k.A.	Seide	dat. 1809	上海博物館	Illustrated Catalogue (5): 476	-	k.A.

Tab. 4: Verzeichnis Malerei (Fortsetzung)

Malerei	Titel	Format	S/P	Datierung/ Lebensdaten	Sammlung	Referenz	Abbildung	Masse (cm)
Zhai Min 齊民	西湖十景 斷橋殘雪 南屏晚鐘 平湖秋月 三潭印月 雙峰插雲 曲院風荷 柳浪聞鶯 蘇堤春曉 雷峰夕照 花港觀魚	Album, 10 Blätter	Seide	dat. 1663	天津市文物公司	Illustrated Catalogue (8): 338	Illustrated Catalogue (8): 263-264	32x51
Zhang Cai 章采	西湖戴鶴圖	Handrolle	Seide	dat. 1675	故宮博物館, 北京	Illustrated Catalogue (22): 417	-	136x58,5
Zhang Cai 章采	南屏晚鐘圖	Hängertrolle	Seide	1670er-Jahre	首都博物館	Illustrated Catalogue (1): 403	-	k.A.
Zhang Fu 張復	靈隱飛來峰圖	k.A.	Papier	dat. 1625	蘇州市文物商店	-	-	k.A.
Zhang Gu 章谷	錢塘霽雪圖	Hängertrolle	Seide	tätig 2. Hälfte 17. Jh.	Privatsammlung	Comprehensive Illustrated Catalogue I(4): 607	Comprehensive Illustrated Catalogue I(4): 242	173,2x49
Zhang Zeduan 張擇端	南屏晚鐘圖	Hängertrolle	-	tätig frühes 12. Jh.	Verweis im Ming-zeitlichen Katalog 天水冰山錄	Mei (1996): 71	-	-
Zhang Zeduan 張擇端	西湖春曉圖	Hängertrolle	-	tätig frühes 12. Jh.	Verweis im Ming-zeitlichen Katalog 天水冰山錄	Mei (1996): 71	-	-
Zhang Zhongcan 張宗蒼	西湖行宮八景	Handrolle	Seide	1686–1756	常州市博物館	Illustrated Catalogue (6): 409	-	k.A.

Tab. 4: Verzeichnis Malerei (Fortsetzung)

Maler	Titel	Format	S/P	Datierung/ Lebensdaten	Sammlung	Referenz	Abbildung	Masse (cm)
Zhao Boju 趙伯駒	錢塘觀潮圖	Fächerblatt	Seide	starb ca. 1162	R. Edwards Collection (Ann Arbor)	Comprehensive Illustrated Catalogue (1): 428	Comprehensive Illustrated Catalogue (1): 47	k.A.
Zheng Dai 鄭岱	西湖圖	k.A.	Seide	dat. 1756	中國曆史博物館	Illustrated Catalogue (1): 8	-	k.A.
Zhou Long 周龍	西湖圖全景	Handrolle	k.A.	tätig 1620–1640	k.A.	Shi Diandong		k.A.
Zhu Lunhan 朱倫瀚	指畫西湖十景 斷橋殘雪 南屏曉鐘 平湖秋月 三潭印月 雙峰插雲 曲院荷風 柳浪聞鶯 蘇堤春曉 雷峰夕照 花港觀魚	Album, 10 Blätter	Seide	1680–1760	首都博物館	Illustrated Catalogue (1): 21	Illustrated Catalogue (1): 100–101	32,9x38,6

8.4. Gedichttranskriptionen

Frühlingsdämmerung am Su-Deich

Wang Wei

孤山落月趁疎鐘
畫舫參差柳岸風
鶯夢初醒人未起
金鴉飛上五云東

Zhang Dai

煙柳幕桃花
紅玉沉秋水
文弱不勝夜
西施剛睡起

Hongli

通守錢塘記大蘇
溪山處處盡堪廬
長提萬古傳名姓
肯讓夷光擅此湖

Restschnee auf der Duan-Brücke

Wang Wei

望湖亭上半青山⁴³³
跨水修櫟影亦寒
待泮痕邊分草綠
鶴鶯碎玉啄欄干

Zhang Dai

高柳蔭長提
疏疏漏殘月
蹙蹙步松沙
恍疑是踏雪

Hongli

想像銀塘積素餘
湖光山色又何如
近後北橋旁過趙
一例風光入翠與

Sonnenuntergang bei der Leifeng-Pagode

Wang Wei

塔影初收日色昏
隔牆人語近甘園
南山游遍分歸路
半入錢唐⁴³⁴半暗門

Zhang Dai

殘塔臨湖岸
頽然一醉翁
奇情在瓦砾
何必籍人工

Hongli

何處高峰無夕照
斜陽此地獨標名
錢王遺迹猶堪指
愛是山頭塔影橫

Lotos im Wind bei Quyuan

Wang Wei

避暑人歸自冷泉
埠頭雲錦晚風天
愛渠香陳隨人遠
行過高橋方買船

Zhang Dai

頰上帶微酡
解頤開笑口
何物醉荷花
暖風原似酒

Hongli

九里松旁曲院風
荷花開處照波紅
莫驚筆誤傳新榜
惡旨崇情大禹同

⁴³³ In der Ausgabe von Wang (1980): 124 wird shang 上 durch wai 外 ersetzt.

⁴³⁴ Geht entweder auf eine Verschreibung zurück (唐 statt 塘) oder wird homophonisch verwendet.

Herbstmond über dem glatten See

Wang Wei

萬頃寒光一夕鋪
冰輪行處片雲無
驚峰遙度西風冷
桂子紛紛點玉壺

Zhang Dai

秋空見皓月
冷氣入林皋
靜聽孤飛雁
聲輕天正高

Hongli

春水初生綠似油
新娥瀉影鏡光柔
待予重命行秋棹
飽弄金波萬頃流

Bei den Weiden am sich kräuselnden Wasser den Pirolen lauschen

Wang Wei

如簧巧囀最高枝
範柳青歸萬縷絲
玉輦不來春又老
聲聲訴與落花知

Zhang Dai

深柳叫黃鸝
清音入空翠
若果有詩場
不應比鼓吹

Hongli

那論清波及勇金
春來樹樹綠蔭深
間關幾囀供清聽
還似年時步上林

In Huagang Fische betrachten

Wang Wei

斷汊惟餘舊姓傳
倚闌投餌說當年
沙鷗曾見園興廢
近日游人又玉泉

Zhang Dai

深恨放生池
無端造魚獄
今來花港中
肯受人拘束

Hongli

花家山下流花港
花著魚身魚嘅花
最是春光萃西子
底順秋水悟南華

Abendglocken vom Nanping-Hügel

Wang Wei

涑水崖啤半綠苔
春游誰向此山來
晚烟深處蒲牢響
僧自城中應供回

Zhang Dai

夜氣滃南屏
輕崗薄如紙
鐘聲出上方
夜渡空江水

Hongli

淨慈掩映對南屏
斷續蒲牢入夜聲
卻憶姑蘇城外泊
寒山聽得正三更

Drei Pagoden und der gespiegelte Mond

Wang Wei

塔邊分占宿湖船
寶鑒開奩水接天
橫笛叫雲何處起
波心⁴³⁵覺老龍眠

Zhang Dai

湖氣冷如冰
月光淡於雪
肯棄與三潭
杭人不看月

Hongli

湛淨空潭印滿輪
分明三塔是三身
禪宗漫許添公案
萬劫優曇觀聖因

Zwei Gipfel durchdringen die Wolken

Wang Wei

浮圖對立曉崔嵬
積翠浮空霽靄迷
試向鳳凰山上望
南高天近此烟低

Zhang Dai

一峰一高人
兩人相與語
此地有西湖
勾留不肯去

Hongli

高不畏風雙髻垂
天衣幾縷稱身披
畫師若與開生面
想見淡妝濃抹時

⁴³⁵ Unklare Schreibweise: 驚/鶯/驚/鶯/驚.

9. Zeichenkonkordanz

9.1. Ortsbezeichnungen

Anxiantang 安閑堂
Baidi 白堤
Baigongdi 白公堤
Baishadi 白沙堤
Baita 白塔
Baoshifeng 寶石峰
Baoshishan 寶石山
Baoshuta 保俶塔
Baosuota 宝所塔
Baoyouqiao 寶祐橋
Beigaoshan 北高山
Beishan 北山
Beishanlu 北山路
Bianliang 汴梁
Biaozhongguan 表忠觀
Canghantang 蒼寒堂
Chu 楚
Coufengshan 趙鳳山
Dafo chansi 大佛禪寺
Dafoshi 大佛石
Dafosi 大佛寺
Danyanghu 丹陽湖
Dingxiangqiao 芝香橋
Dongjing 東京
Dongpuqiao 東浦橋
Doutudimiao 都土地廟
Duanjiaqiao 段家橋
Duanqiao 斷橋
Duanqiao 段橋
Duojinglou 多景樓
Erxianci 二賢祠
Fangcaoting 芳草亭
Fangheting 放鶴亭
Fangshengchi 放生池
Faxiangsi 法相寺
Fayunsi 法雲寺
Feilai Feng 飛來峰
Fenghuangshan 鳳凰山
Fenglinsi 鳳林寺
Furongchi 芙蓉池
Geling 葛嶺
Guandici 關帝祠
Gushan 孤山
Gushandao 孤山島
Gushanlu 孤山路
Gushansi 孤山寺
Gushuxi 姑熟溪
Hangzhou 杭州
Houchaomen 候潮門

Huaguangmiao 華光廟
Huajiashan 花家山
Huangfeita 黃妃塔
Huangongjing 桓公井
Huanxi 還溪
Huashenmiao 花神廟
Huifeng 回峰
Huifulou 繪幅樓
Huiriyongmingyuan 慧日永明院
Huirifeng 慧日峰
Hupaoquan 虎跑泉
Hutouyan 虎頭岩
Huxinsi 湖心寺
Huxinting 湖心亭
Huzhong zhi hu 湖中之湖
Jiangning 江寧
Jianhu 鑒湖
Jingci chansi 淨慈禪寺
Jingcisi 淨慈寺
Jinshagang 金沙港
Jinshajian 金沙澗
Jiulipang 九里松
Jiuxi 九溪
Jujingyuan 聚景園
Kaifeng 開封
Kaihuasi 開化寺
Kuahongqiao 跨虹橋
Leifeng 雷峰
Leifengta 雷峰塔
Li'ansi 理安寺
Lihu 里湖
Lin'an 臨安
Lingyinshan 靈隱山
Lingyinsi 靈隱寺
Lingzhisi 靈芝寺
Liuheta 六和塔
Liujing 六井
Liutongsi 六通寺
Liuyushan 留餘山
Liuyushanju 留餘山居
Longdegong 龍德宮
Longjingsi 龍井寺
Longwangmiao 龍王廟
Longwangting 龍王亭
Lushan 廬山
Luyuan 廬園
Manpukuji 萬福寺 (j.)
Manyuan 漪園
Mingshenghu 明聖湖

Nangaoshan 南高山
Nanshan 南山
Nanshanlu 南山路
Niaoshishan 鳥石山
Ouzhuting 鷗渚亭
Pingshan 屏山
Pingshanyuan 屏山園
Qiantanghu 錢塘湖
Qiantangmen 錢塘門
Qianwangci 錢王祠
Qingshan 青山
Qingxiatang 清夏堂
Ruishi gudong 瑞石古洞
San Tianzhu 三天竺
Sanjingyuan 散景園
Sanjuting 三聚亭
Shang Tianzhusi 上天竺寺
Shengyinsi 聖因寺
Sheshan 蛇山
Shichantang 詩禪堂
Shuiledong 水樂洞
Shuixin Baoningsi 水心保寧寺
Shuixinsi 水心寺
Shuwenshu yuan 數文書院
Songshan 嵩山
Sudi 蘇堤
Sugongdi 蘇公堤
Sundi 孫堤
Suolanqiao 鎖瀾橋
Taipingfang 太平坊
Taoguang'an 韜光庵
Taoyuanxi 桃源溪
Taozhuang 陶莊
Tianzhusi 天竺寺
Tingshuiting 聽水亭
Waihu 外湖
Wan'gongchi 萬工池
Wangchuan 輞川
Wangfeita 王妃塔
Wangfushan 望夫山
Wanghuting 望湖亭
Wangshanqiao 望山橋
Wulinshan 武林山
Wushan 吳山
Xia Tianzhusi 下天竺寺
Xiangshan 香山
Xianletang 現樂堂
Xiao xindi 小新堤
Xiao Yingzhou 小瀛洲

Xiaoyoutianyan 小有天園
Xiguanzhuanta 西關磚塔
Xihu beilu 西湖北路
Xihu chunshe 西湖春社
Xihu nanlu 西湖南路
Xihu santi lu 西湖三堤路
Xihu waijing 西湖外景
Xihu xilu 西湖西路
Xihu zhonglu 西湖中路
Xihu 西湖
Xilingqiao 西冷橋
Xingchunqiao 行春橋
Xingjiaosi 興教寺

Xixi 西溪
Xixilu 西溪路
Xizhaoshan 夕照山
Xizhaoting 西照亭
Xizhuanta 西磚塔
Xizi hu 西子湖
Xuelousi 雪樓寺
Yadiqiao 壓堤橋
Yanwuting 演武廳
Yingboqiao 映波橋
Yingxuanzhai 應琰齋
Yitianshan 一天山
Yongzhou 永州

Yuangongfeng 園恭奉
Yuanmingyuan 圓明園
Yuhuangshan 玉皇山
Yunlinsi 雲林寺
Yunlousi 雲棲寺
Yuzhaotang 玉照堂
Zhangzhou 長州
Zhejiang 浙江
Zhejiangting 浙江亭
Zhenjiang 鎮江
Zhong Tianzhusi 中天竺寺
Zhongfeng 中峰
Zongyangong 宗陽宮

9.2. Bezeichnungen der Ansichten

Xihu shijing 西湖十景

Duanqiao canxue 斷橋殘雪
Duanqiao canxue 段橋殘雪
Huagang guanyu 花港觀魚
Leifeng xizhao 雷峰夕照
Leifeng xizhao 雷峰西照
Leifeng luozhao 雷峰落照
Shuangfeng chayun 雙峰插雲
Liangfeng chayun 兩峰插雲
Shuangfeng chuyun 兩峰出雲
Liangfeng chuyun 雙峰出雲
Liuan wenying 柳岸聞鶯
Liulang wenying 柳浪聞鶯
Nanping wanzhong 南屏晚鐘
Nanping xiaozhong 南屏曉鐘
Pinghu qiuyue 平湖秋月
Quyuan fenghe 麴院風荷
Quyuan hefeng 曲院荷風
Santan yinyue 三潭印月
Santan yingyue 三潭映月
Sudi chunxiao 蘇堤春曉

Qiantang shijing 錢塘十景⁴³⁶

Xihu yeyue 西湖夜月
Liangfeng baiyun 兩峰白雲
Zhejiang qiutao 浙江秋濤
Gushan jixue 孤山霽雪
Donghai chaotun 東海朝暎

Beiguan yeshi 北關夜市
Jiuli yunsong 九里雲松
Liuqiao yanliu 六橋煙柳
Lingshi qiaoge 靈石樵歌
Lengquan yuanxiao 冷泉猿嘯

Xihu shijing 西湖十景 (Li Liufang)

Duanqiao chunwang 斷橋春望
Nanping Shansi 南屏山寺
Gushan yeyue 孤山夜月
Santan caichun 三潭采蓴
Faxiangsi shanting 法相寺山亭
Leifeng mingse 雷峰暝色
Shengguosi yueyan 勝果寺月巖
Yaxia chundong 煙霞春洞
Liangfeng bawu 兩峰罷霧
Ziyangdong 紫陽洞

Xihu shiba jing 西湖十八景 (Li Wei)

Wushan daguan 吳山大觀
Huxin pingtiao 湖心平眺
Hushan chunshe 湖山春社
Zhejiang qiutao 浙江秋濤
Meilin guihe 梅林歸鶴
Yuquan guanyu 玉泉觀魚
Yudai qinghong 玉帶晴虹
Baoshi fengting 寶石風亭
Tianzhu xiangshi 天竺香市
Yunqi fanjing 雲棲梵徑
Jiaoshi mingqin 蕉石鳴琴
Lengquan yuanxiao 冷泉猿嘯
Fenglin songtao 風林松濤

⁴³⁶ Li Wei listet nur acht der Zehn Ansichten auf, wobei *Xihu yeyue* und *Liangfeng baiyun* fehlen, sowie *Donghai chaoyun* durch *Geling chaotun* 葛嶺朝暎 ersetzt wird. Vgl. Li Wei: Bd. 4, j. 3, 204234.

Lingshi qiaoge 靈石樵歌
Geling chaotun 葛嶺朝墩
Jiuli yunsong 九里雲松
Taoguang guanhai 韜光觀海
Xixi shenmei 西溪深梅

Gaiding hushan shijing 改訂湖山十景

Sudi chunxiao 蘇堤春曉
Pinghu qiuyue 平湖秋月
Taoguang guanhai 韜光觀海
Santan yinyue 三潭印月
Geling chaotun 葛嶺朝墩
Yunqi fanjing 雲棲梵徑
Wushan lima 吳山立馬
Huawu xunyou 花塢尋幽
Jiuxi shensheng 九溪深勝

Xin Xihu shijing 新西湖十景

Yunqi zhuqing 雲棲竹徑
Manlong guiyu 滿隴桂雨
Hupao mengquan 虎跑夢泉
Longjing wenchang 龍井問茶
Jiuxi yanshu 九溪煙樹
Wushan tianfeng 吳山天風
Ruandong Huanbi 阮墩環碧
Huanglong tucui 黃龍吐翠
Yuhuang feiyun 玉皇飛雲
Baoshi liuxia 寶石流霞

Xiao Xiang bajing 蕭湘八景

Jiangtian muxue 江天幕雪
Shanshi qinglan 山市晴嵐
Dongting qiuyue 東庭秋月
Pingsha yanluo 平沙雁落
Xiao Xiang yeyu 蕭湘夜雨
Yansi wanzhong 煙寺晚鐘
Yuanpu fangui 遠浦帆歸
Yucun luozhao 魚村落照

9.3. Personen

Bai Juyi 白居易 (772–846)
Bian Wenyu 卞文瑜 (tätig ca. 1611–1671)
Chen Qingpo 陳清波 (13. Jh.)
Chen Shan 陳善 (2. Hälfte 12. Jh.)
Chen Yiguan 陳一貫 (17. Jh.)
Chen Yunping 陳允平 (um 1247)
Cheng Chunyu 程春宇 (um 1626)
Cheng Jiasui 程嘉燧 (1565–1643)
Cheng Yunnan 程雲南 (tätig ca. 1426–1435)
Ch'oe Pu 崔溥 (1454–1504)
Dai Jin 戴進 (1388–1462)
Daoyi 道翊 (10. Jh.)
Deng Chun 鄧椿 (ca. 1127–1186)
Dong Qichang 董其昌 (1555–1636)
Dong Yuan 董源 (ca. 934–962)
Du Fu 杜甫 (712–770)
Enjing 恩淨 (12. Jh.)
Fa Hai 法海 (Figur in Bainiangzi)
Fu Wanglu 傅王露 (*jinsi* 1715)
Gao Deyang 高得陽 (1368–1398)
Gao Lian 高濂 (1573–1620)
Gao Panlong 高攀龍 (1562–1626)
Gao Qipei 高其佩 (1660–1734)

Gu Kaizhi 顧愷之 (ca. 345– ca. 406)
Guan Huai 關槐 (um 1780)
Guan Yu 關羽 (starb 219)
Guandi 關帝 s. Guan Yu
Guo Ruoxu 郭若虛 (11. Jh.)
Han Gan 韓幹 (tätig 742–783)
Han Zhuo 韓拙 (tätig ca. 1095– ca. 1125)
Huang Bian 黃汴 (fl. 1570)
Huiju 慧炬 (14. Jh.)
Huili 慧理 (4. Jh.)
Huizong 徽宗 (reg. 1101–1125)
Ike no Taiga 池大雅 (1723–1776)
Ji Ying 季嬰 (17. Jh.)
Jing Hao 荆浩 (ca. 855–915)
Juran 巨然 (tätig ca. 960–985)
Kanō Motonobu 狩野元信 (1476–1559)
Kanō Sanraku 狩野山樂 (1559–1635)
Kanō Sansetsu 狩野山雪 (1590–1651)
Kanō Tan'yū 狩野探幽 (1602–1674)
Kōbō-Daishi 弘法大師 s. Konghai
Konghai 空海 (774–835, J. Kūkai)
Lan Ying 藍瑛 (1585– ca. 1660)
Li Bai 李白 (701–762)

Li Bi 李泌 (Gouverneur von 781–784)
 Li Changheng 李长衡 s. Li Liufang
 Li Cheng 李成 (919–967)
 Li Deyu 李德裕 (787–849)
 Li Dou 李斗 (akt. Ende 18. Jh.)
 Li E 厲鶚 (1692–1752)
 Li Gefei 李格非 (1045–1106)
 Li Liufang 李流芳 (1575–1629)
 Li Song 李嵩 (tätig ca. 1190–1230)
 Li Tang 李唐 (ca. 1050– nach 1130)
 Li Wei 李衛 (1686–1738)
 Lin Bu 林逋 (967–1028)
 Ling Mengchu 凌濛初 (1580–1644)
 Ling Yunhan 凌雲翰 (?–1372)
 Liu Xian 劉暉 (Ming-Dynastie)
 Liu Zili 劉子禮 (vor dem 12. Jh.)
 Liu Zongyuan 柳宗元 (773–819)
 Lu Hong 盧鴻 (tätig ca. 713–742)
 Lu Tanwei 陸探微 (tätig ca. 460– frühes 6. Jh.)
 Lu Yunsheng 盧允昇 (tätig unter Lizong, Mitte 13. Jh.)
 Ma Hong 馬洪 (um 1436)
 Ma Lin 馬麟 (ca. 1180– nach 1256)
 Meng Haoran 孟浩然 (689–740)
 Meng Yuanlao 孟元老 (12. Jh.)
 Mi Fu 米芾 (1051–1107)
 Mi Youren 米友仁 (1086–1165)
 Mo Fan 莫璠 (16. Jh.)
 Muqi /-xi 牧谿/-溪 (ca. 1200– nach 1279)
 Nie Danian 聶大年 (1402–1546)
 Nōami 能阿弥 (1397–1471)
 Ouyang Xiu 歐陽修 (1007–1072)
 Pei Di 裴迪 (geb. 716)
 Pu Fang 浦昉 (17. Jh.)
 Pu Fangjun 浦昉君 s. Pu Fang
 Qian Hongshu 錢弘俶 (reg. 948–978)
 Qian Hongzong 錢宏倬 (reg. 947)
 Qian Hongzuo 錢宏佐 (reg. 941–946)
 Qian Liu 錢鏐 (reg. 907–931)
 Qian Weicheng 钱维城 (1720–1772)
 Qian Yuanguang 錢元瓘 (reg. 932–941)
 Qian Yueyou 潛說友 (1216–1288)
 Qiantang woyou daoren 錢塘臥遊道人 s. Yang Erzeng
 Qu You 瞿佑 (1341–1427)
 Sesshū Tōyō 雪舟等揚 (1420–1506)
 Shao Jinhan 邵晉涵 (1743–1796)
 Shaoling 少陵 s. Du Fu
 Shen Deqian 沈德潛 (1673–1769)
 Shen Gua 沈括 (ca. 1031–1095)
 Shen Yuan 沈源 (tätig 1736–1795)
 Shen Zhou 沈周 (1427–1509)
 Shi E 施鶚 (13. Jh.?)
 Shi Wenjin 施文錦 (Daten unbek.; Qing)
 Shitao 石濤 (1642–1718)
 Shōtetsu 正徹 (1381–1459)
 Shūgetsu Tōkan 秋月等觀 (ca. 1427–1510)
 Song Lian 宋濂 (1310–1381)
 Song Zhiwen 宋之問 (ca. 663–712)
 Su Che 蘇轍 (1039–1112)
 Su Dongpo 蘇東坡 s. Su Shi
 Su Shi 蘇軾 (1037–1101)
 Sun Jiagan 孫嘉淦 (1683–1753)
 Sun Junze 孫君沢 (akt. Mitte 14. Jh.)
 Sun Long 孫隆 (1573–1619)
 Sun Meng 孫孟 (16. Jh.)
 Tang Dai 唐岱 (1673–nach 1753)
 Tang Huan 湯煥 (Ende 16.– Anfang 17. Jh.)
 Tang Yin 唐寅 (1470–1524)
 Tian Rucheng 田汝成 (1503–1577)
 Wan Dafu 万達甫 (um 1570)
 Wang Fu 王紱 (1362–1416)
 Wang Hang 汪沆 (1704–1783)
 Wang Hui 王翬 (1632–1717)
 Wang Jian 王鑑 (1598–1677)
 Wang Maolin 汪懋林 (1640–1688)
 Wang Qinruo 王钦若 (962–1025)
 Wang Ruqian 汪汝謙 (1577–1655)
 Wang Shimin 王時敏 (1592–1680)
 Wang Shizhen 王世貞 (ca. 1526–1690)
 Wang Sui 王随 (973–1039)
 Wang Wei 王洵 (13. Jh.)
 Wang Wei 王維 (701–761)
 Wang Ying 王瀛 (17. Jh.)
 Wang Yuanqi 王原祁 (1642–1715)
 Wang Yuxian 王毓賢 (17. Jh.)
 Wang Zhideng 王稚登 (1535–1612)
 Wen Tong 文同 (1019–1079)
 Wen Zijiang 聞子將 (frühes 17. Jh.)
 Wenxi 文喜 (8. Jh.)
 Wenyong 文繡 (16. Jh.)
 Wu Chen 吳鉞 (1280–1354)
 Wu Sangui 吳三桂 (1612–1678)
 Wu Zimu 吳自牧 (13. Jh.)
 Xia Shizheng 夏時正 (1412–1499)
 Xie Lingyun 謝靈運 (ca. 385–433)
 Xie Shichen 謝時臣 (1487– nach 1567)
 Xihu laoren 西湖老人 (13. Jh.)
 Xihu waishi 西湖外史 s. Dong Bangda
 Xihu zhuren 西湖主人 s. Wang Ruqian
 Xishi 西施 (trad. zw. 770–476 v.Chr.)
 Xu Hongzu 徐弘祖 s. Xu Xiake
 Xu Xiake 徐霞客 (1586–1641)
 Xu Xian 許仙 (Figur in Bainiangzi)
 Xu Yang 徐揚 (akt. ca. 1750– nach 1776)
 Yang Erzeng 楊爾曾 (17. Jh.)
 Yang Mengying 杨孟瑛 (*jinshi* 1487)
 Yang Wanli 楊萬里 (17. Jh.)
 Ye Xiaoyan 葉尚巖 (tätig 1253–58)

Yin Tinggao 尹廷高 (um 1290)
 Yonggu 永固 (16. Jh.)
 Yu Chunxi 虞淳熙 (?–1621, *jinshi* 1583)
 Yu Ling 俞齡 (um 1823)
 Yu Sichong 余思冲 (16. Jh.)
 Yuan Hongdao 袁宏道 (1568–1610)
 Yujian Ruofen 玉潤若芬 (tätig Anfang – Mitte 13. Jh.)
 Zeng Minxing 曾敏行 (1118–1175)
 Zhai Hao 翟灝 (?–1788, *jinshi* 1754)
 Zhang Cai 章采 (um 1678)
 Zhang Dai 張岱 (1597–1679)
 Zhang Hong 張宏 (1577– nach 1652)
 Zhang Hu 張祜 (ca. 782–859)

Zhang Ji 張繼 (*jinshi* 753)
 Zhang Ju 張矩 (um 1260)
 Zhang Ning 張寧 (um 1469)
 Zhang Yanyuan 張彥遠 (9. Jh.)
 Zhao Boju 趙伯駒 (starb ca. 1162)
 Zheng Qian 鄭虔 (starb 764)
 Zhiyou 智友 (12. Jh.)
 Zhong Yulong 鐘毓龍 (1880–1970)
 Zhou Long 周龍 (tätig 1620–1640)
 Zhou Mi 周密 (1232–1298)
 Zhu Hong 祿宏 (1535–1615)
 Zhu Mu 朱穆 (13. Jh.)
 Zong Bing 宗炳 (375–443)

9.4. Texte

Baisheniang 白蛇娘
 Bifa ji 筆法記
 Chenghua Hangzhou fuzhi 成化杭州府志
 Chunyou Lin'an zhi 淳祐臨安志
 Dongjing menghua lu 東京夢華錄
 Ducheng jisheng 都城紀勝
 Fangyu shenglan 方輿勝覽
 Fansheng lu 繁勝錄
 Guangxu/Minguo Hangzhou fuzhi 光緒民國 杭州府志
 Gushu shiyong 姑熟十詠
 Hainei qiguan 海內奇觀
 Hangzhou daoyou 杭州導遊
 Hangzhou fuzhi 杭州府志
 Hangzhou zhi 杭州志
 Honglouloumeng 紅樓夢
 Huaan 畫範
 Huaji 畫繼
 Hushan bianlan 湖山便覽
 Hushan xuyou 湖山敘遊
 Huishi beikao 繪事備考
 Huxinting xiaoji 湖心亭小記
 Jingcisi jiu zhi 淨慈寺舊志
 Jingcisi xinzhongming 淨慈寺新鑄鐘銘
 Jingcisi zhi 淨慈寺志
 Kangxi Hangzhou fuzhi 康熙杭州府志
 Ke yue zhi lue 客越志略
 Linquan gaozhi 林泉高致
 Luoyang mingyuan ji 洛陽名園記
 Mengliang lu 蒙梁錄
 Minghua lu 明畫錄
 Mingshantu 名山圖
 Nansong huafan lu 南宋畫範錄

Nanxun shengdian 南巡盛典
 Nanyou ji 南遊記
 P'yohae-rok (C. Piaohai lu) 漂海錄
 Qiandao Lin'an zhi 乾道臨安志
 Qianlong Hangzhou fuzhi 乾隆杭州府志
 Qiantang xianzhi 錢塘縣志
 Qiantanghu chunxing 錢塘湖春行
 Shanju fu 山居賦
 Shanshui chunquan ji 山水純全記
 Shishang yaolan 士商要覽
 Sishi youshang lu 四時幽賞錄
 Tianshui bingshan lu 天水冰山錄
 Tuhua jianwen zhi 圖畫見聞志
 Wanli Hangzhou fuzhi 萬曆杭州府志
 Wanshou shengdian 萬壽盛典
 Wanyou liuqiao daiyue ji 晚遊六橋待月記
 Wenjing mifu lun 文鏡秘府論
 Wulin jiuri you 武林九日游
 Wulin jiushi 武林舊事
 Xianchun Lin'an zhi 咸淳臨安志
 Xihu fu 西湖賦
 Xihu ji you 西湖紀遊
 Xihu jiahua 西湖佳話
 Xihu mengxun 西湖夢尋
 Xihu shoujing 西湖手鏡
 Xihu youlan zhi 西湖遊覽志
 Xihu youlan zhi yu 西湖遊覽志餘
 Xihu zhi 西湖志
 Xihu zhizuan 西湖志纂
 Xihu zhi leichao 西湖志類鈔
 Xiyou ji 西遊記
 Xuanhe huapu 宣和畫譜
 Xuhu ji 敘湖記

Xushan ji 敘山記
Yangzhou huafang lu 楊州畫舫錄
Yitong lucheng tuji 一統路程圖記
You Mingshenghu riji 游明聖湖日記
Pai'an jingqi 拍案驚奇

You Xihu ji 遊西湖記
Zhejiang tongzhi 浙江通志
Zuiwengting ji 醉翁亭記
Zunsheng bajian 遵生八箋

9.5. Andere Begriffe

dazhong lüyou 大眾旅游
dingben 定本
dudie 度牒
fuben 副本
futu 浮屠
gaoben 稿本
haoshi 好事
haoshizhe 好事者
huapian 畫片
huanyou 宦游
huayuan 畫院
jiehua 界畫
kaihu 開湖

meihua 梅花
miaohui jieqing 廟會節慶
nanxun 南巡
qiting 旗亭
seikojikkei zu 西湖十景圖 (j.)
seiko zu 西湖圖 (j.)
shangjian 賞鑒
shenshi 紳士
su 俗
tixian lüyou 休閒旅游
tuhua yuan 圖畫院
tujing 圖經
tushuo 圖說

wanijing 晚景
wokou 倭寇
ya 雅
yangpian 洋片
youji 遊記
yubeiting 御碑亭
yuhua yuan 御書院
yushulou 御書樓
zhengben 正本
zhihua 指畫
zhonglou 鐘樓
zongjiao jinxiang 宗教進香

10. Zeittafel

Dynastien und Regierungsdevisen (Auswahl)

Tang	唐	618–907
Fünf Dynastien und Zehn Königreiche	五代十國	907–960
Spätere Liang	後梁	907–923
Spätere Tang	後唐	923–936
Spätere Jin	后晋	936–947
Spätere Han	後漢	947–950
Spätere Zhou	後周	951–960
Wu Yue	吴越	904–978
Qian Liu 錢鏐 (reg. 904–932)		
Qian Yuan Quan 錢元瓘 (reg. 932–941)		
Qian Zuo 錢佐 (reg. 941–947)		
Qian Zong 錢俶 (reg. 947)		
Qian Chu 錢俶 (reg. 947–978)		
Min und Yin	闽/殷	909–945/943–945
Jing Nan	荆南	906–963
Chu	楚	897–951
Wu	吴	904–937
Südliche Tang	南唐	937–975
Südliche Han	南汉	917–971
Nördliche Han	北汉	951–979
Frühere Shu	前蜀	907–925
Spätere Shu	后蜀	934–965
Nördliche Song	北宋	960–1127
Taizu 太祖 (reg. 960–976)		
Taizong 太宗 (reg. 976–997)		
Zhenzong 真宗 (reg. 997–1022)		
Renzong 仁宗 (reg. 1022–1063)		
Yingzong 英宗 (reg. 1063–1067)		
Shenzong 神宗 (reg. 1067–1085)		
Zhezong 哲宗 (reg. 1085–1100)		
Huizong 徽宗 (reg. 1100–1125)		
Qinzong 欽宗 (reg. 1126–1127)		

Südliche Song	南宋	1127–1279
Gaozong 高宗 (reg. 1127–1162)		
Xiaozong 孝宗 (reg. 1162–1189)		
Longxing 隆興 1163–1164		
Qiandao 乾道 1165–1173		
Chunxi 淳熙 1174–1189		
Guangzong 光宗 (reg. 1189–1194)		
Ningzong 寧宗 (reg. 1194–1224)		
Qingyuan 慶元 1195–1200		
Jiatai 嘉泰 1201–1204		
Kaixi 開禧 1205–1207		
Jiading 嘉定 1208–1224		
Lizong 理宗 (reg. 1224–1264)		
Baoqing 寶慶 1225–1227		
Shaoding 紹定 1228–1233		
Duanping 端平 1234–1236		
Jiaxi 嘉熙 1237–1240		
Chunyou 淳祐 1241–1252		
Baoyou 寶祐 1253–1258		
Kaiqing 開慶 1259		
Jingding 景定 1260–1264		
Duzong 度宗 (reg. 1264–1274)		
Xianchun 咸淳 1265–1274		
Gong Di 恭帝 (reg. 1274–1276)		
Deyou 德祐 1275–1276		
Duan Zong 端宗 (reg. 1276–1278)		
Jingyan 景炎 1276–1278		
Wei Wang 衛王 (reg. 1278–1279)		
Xiangxing 祥興 1278–1279		

Yuan	元	1279–1368
-------------	----------	------------------

Ming	明	1368–1644
-------------	----------	------------------

Hongwu 洪武 (Taizu 太祖)⁴³⁷ 1369–1398
 Jianwen 建文 (Huidi 惠 帝) 1399–1402
 Yongle 永樂 (Chengzu 成祖) 1403–1424
 Hongxi 洪熙 (Renzong 仁宗) 1425–1425
 Xuande 宣德 (Xuanzong 宣 宗) 1426–1435
 Zhentong 正統 (Yingzong 英 宗) 1436–1457
 Jingtai 景泰 (Daizong 代宗) 1450–1456
 Tianshun 天順 (Yingzong 英宗) 1457–1464
 Chenghua 成化 (Xianzong 憲宗) 1465–1487
 Hongzhi 弘治 (Xiaozong 孝宗) 1488–1505
 Zhengde 正德 (Wuzong 武宗) 1506–1521
 Jiajing 嘉靖 (Shizong 世宗) 1522–1566
 Longqing 隆慶 (Muzong 穆宗) 1567–1572
 Wanli 萬曆 (Shenzong 神宗) 1573–1619
 Taichang 泰昌 (Guangzong 光宗) 1620–1620
 Tianqi 天啟 (Xizong 熹宗) 1621–1627
 Chongzhen 崇禎 (Sizong 思宗) 1628–1644

⁴³⁷ Tempelname Miaohao 廟號.

Qing

清

1644–1911

Shunzhi 順治 (Shizu 世祖) 1644–1661
Kangxi 康熙 (Shengzu 聖祖) 1662–1772
Yongzheng 雍正 (Shizong 世宗) 1723–1735
Qianlong 乾隆 (Gaozong 高宗) 1736–1795
Jiaqing 嘉慶 (Renzong 仁宗) 1796–1820
Daoguang 道光 (Xuanzong 宣宗) 1821–1850
Xianfeng 咸豐 (Wenzong 文宗) 1850–1861
Tongzhi 同治 (Muzong 穆宗) 1850–1861
Guangxu 光緒 (Dezong 德宗) 1875–1908
Puyi 溥儀 1908–1911

11. Literaturverzeichnis

11.1. Primärquellen

- Deng Chun:** Deng Chun 鄧椿. *Huaji* 畫繼. In: Pan Yungao 潘運告 (Ed.). *Tuhua jianwen zhi*; *Huaji* 圖畫見聞志; 畫繼. Changsha: Hunan meishu chubanshe, 2000. (Zhongguo shuhua lun congshu 中國書畫論叢書). 259–426.
- Gao Lian:** Gao Lian 高廉. *Sishi youshang lu (wai shi zhong)* 四時幽賞錄 (外十種). Shanghai: Shanghai guji chubanshe, 1999. (Xihu wenxian congshu 西湖文獻叢書).
- Guo Ruoxu:** Guo Ruoxu 郭若虛. *Tuhua jianwen zhi* 圖畫見聞志. In: Pan Yungao 潘運告 (Ed.). *Tuhua jianwen zhi*; *Huaji* 圖畫見聞志; 畫繼. Changsha: Hunan meishu chubanshe, 2000. (Zhongguo shuhua lun congshu 中國書畫論叢書). 1–258.
- Han Zhuo:** Han Zhuo 韓拙. *Shanshui chunquan ji* 山水純全記. In: Pan Yungao 潘運告 (Ed.). *Songren hualun* 宋人畫論. Changsha: Hunan meishu chubanshe, 2000. (Zhongguo shuhua lun congshu 中國書畫論叢書). 62–111.
- Ji Ying:** Ji Ying 季嬰. *Xihu shoujing* 西湖手鏡. In: Wang Guoping 王國平 (Hrsg.). *Xihu wenxian jicheng* 西湖文獻集成 (Mingdai shizhi Xihu wenxian zhuanji 明代史志西湖文獻專輯). Bd. 3. Hangzhou: Hangzhou chubanshe, 2004. 992–1032.
- Jing Hao:** Jing Hao 荊浩. *Bifa ji* 筆法記. In: Pan Yungao 潘運告 (Ed.). *Tang Wudai hualun* 唐五代畫論. Changsha: Hunan meishu chubanshe, 1997. (Zhongguo shuhua lun congshu 中國書畫論叢書). 249–261.
- Lang Yin:** Lang Ying 郎瑛. *Qixiu leigao (xuan)* 七修類稿 (選). In: *Sishi youshang lu (wai shi zhong)* 四時幽賞錄 (外十種). Shanghai: Shanghai guji chubanshe, 1999. (Xihu wenxian congshu 西湖文獻叢書). 35–53.
- Li Gefei:** Li Gefei 李格非. *Luoyang mingyuan ji* 洛陽名園記. In: Chen Zhi 陳植, Zhang Gongchi 張公弼, Chen Congzhou 陳從周 (Eds.). *Zhongguo lidai mingyuan ji xuanzhu* 中國歷代名園記選注. Hefei: Anhui kexuejishu chubanshe, 1983. 38–55.
- Li Liufang:** Li Liufang 李流芳. *Ti Xihu woyou ce* 題西湖臥遊冊. In: Wang Guoping 王國平 (Hrsg.). *Xihu wenxian jicheng* 西湖文獻集成 (Songdai shizhi Xihu wenxian zhuanji 宋代史志西湖文獻專輯). Bd. 3. Hangzhou: Hangzhou chubanshe, 2004. 1091–1102.
- Li Wei:** Li Wei 李衛 et al. *Xihu zhi* 西湖志. Nachdruck des Originals von 1731. In: Wang Guoping 王國平 (Hrsg.). *Xihu wenxian jicheng* 西湖文獻集成 (Qingdai shizhi Xihu wenxian zhuanji 清代史志西湖文獻專輯). Bd. 4–6. Hangzhou: Hangzhou chubanshe, 2004.
- Mingshan tu:** *Mingshan tu* 名山圖. In: Hainei qiguan/Mingshan tu/ Taiping shanshui tuhua/Guxi shanchuan tu 海內奇觀名山圖太平山水圖畫古歛山川 圖. Zhongguo gudai banhua congkan erbian 中國古代版畫叢刊二編. Volume 8. Shanghai: Shanghai guji chubanshe, 1994. 1–110.
- Pu Fang:** Pu Fang 浦昉. »You Mingshenghu riji 游明聖湖日記.« In: Wang Guoping 王國平 (Hrsg.). *Xihu wenxian jicheng* 西湖文獻集成 (Songdai shizhi Xihu wenxian zhuanji 宋代史志西湖文獻專輯). Bd. 3. Hangzhou: Hangzhou chubanshe, 2004. 1127–1139.
- Shen Gua:** Shen Gua 沈括. *Mengxi bitan* 夢溪筆談. In: Pan Yungao 潘運告 (Ed.). *Songren hualun* 宋人畫論. Changsha: Hunan meishu chubanshe, 2000. (Zhongguo shuhua lun congshu 中國書畫論叢書). 230–237.
- Shi Diandong:** Shi Diandong 施奠東 (Ed.). *Xihu zhi* 西湖志. Shanghai: Shanghai guji chubanshe, 1995.
- Shi E:** *Chunyou Lin'an zhi* 淳祐臨安志. In: *Nansong Lin'an liang zhi* 南宋臨安兩志. Hangzhou: Zhejiang renmin chubanshe, 1983. (Hangzhou zhanggu congshu 杭州掌故叢書).
- Su Shi:** Su Shi 蘇軾. *Dongpo pinghua* 東坡評畫. In: Pan Yungao 潘運告 (Ed.). *Songren hualun* 宋人畫論. Changsha: Hunan meishu chubanshe, 2000. (Zhongguo shuhua lun congshu 中國書畫論叢書). 212–240.
- Tian Rucheng A:** Tian Rucheng 田汝成. *Xihu youlan zhi* 西湖遊覽志. Shanghai: Shanghai guji chubanshe, 1999. (Xihu wenxian congshu 西湖文獻叢書).
- Tian Rucheng B:** Tian Rucheng 田汝成. *Xihu youlan zhiyu* 西湖遊覽志餘. Shanghai: Shanghai guji chubanshe, 1998. (Xihu wenxian congshu 西湖文獻叢書).
- Wu Zimu:** Wu Zimu 吳自牧. *Meng liang lu* 夢梁錄. In: Wang Guoping 王國平 (Hrsg.). *Xihu wenxian jicheng* 西湖文獻集成 (Songdai shizhi Xihu wenxian zhuanji 宋代史志西湖文獻專輯). Bd. 2. Hangzhou: Hangzhou chubanshe, 2004.

- Xihu laoren:** Ano. *Xihu laoren fansheng lu* 西湖老人繁勝錄. In: Wang Guoping 王國平 (Hrsg.). *Xihu wenxian jicheng* 西湖文獻集成 (Songdai shizhi Xihu wenxian zhuanji 宋代史志西湖文獻專輯). Bd. 2. Hangzhou: Hangzhou chubanshe, 2004. 5–45.
- Xinggong tu:** *Xihu xinggong tu* 西湖行宮圖. Reproduktion der Handrolle aus der Nationalbibliothek in Beijing. Hangzhou: Zhejiang guji chubanshe, 2002.
- Xu Xiake:** Xu Xiake 徐霞客. *Xu Xiake you ji* 徐霞客遊記. Shanghai: Shanghai guji chubanshe, 1987. 2 Bde.
- Yang Erzeng:** Yang Erzeng 楊爾曾 (Ed.). *Hainei qiguan* 海內奇觀. In: Hainei qiguan/Mingshan tu/ Taiping shanshui tuhua/Guxi shanchuan tu 海內奇觀/名山圖/太平山水圖畫/古歙山川圖. Zhongguo gudai banhua congan erbian 中國古代版畫叢刊二編. Volume 8. Shanghai: Shanghai guji chubanshe, 1994. 1–676.
- Yao Yinsheng:** Yao Yinsheng 姚寅生 (Ed.). *Hangzhou shouce* 杭州手冊. Hangzhou: Hangzhou chubanshe, 2001.
- Yu Sichong:** Yu Sichong 余思冲. *Xihu zhi leichao* 西湖志類鈔. In: Wang Guoping 王國平 (Hrsg.). *Xihu wenxian jicheng* 西湖文獻集成 (Mingdai shizhi Xihu wenxian zhuanji 明代史志西湖文獻專輯). Bd. 3. Hangzhou: Hangzhou chubanshe, 2004. 666–802.
- Yuan Hongdao A:** Yuan Hongdao 袁宏道. *Xihu jishu* 西湖記述. In: Wang Guoping 王國平 (Hrsg.). *Xihu wenxian jicheng* 西湖文獻集成 (Mingdai shizhi Xihu wenxian zhuanji 明代史志西湖文獻專輯). Bd. 3. Hangzhou: Hangzhou chubanshe, 2004. 1064–1071.
- Yuan Hongdao B:** Yuan Hongdao 袁宏道. *Yuan Hongdao ji jianxiao* 袁宏道集箋校. Shanghai: Shanghai guji chubanshe, 1981. 2 Bde.
- Yue Ren:** Yue Ren 岳仁 (Ed.). *Xuanhe Huapu* 宣和畫譜. Changsha: Hunan meishu chubanshe, 2000. (Zhongguo shuhua lun congshu 中國書畫論叢書). 230–237.
- Zhai Hao:** Zhai Hao 翟灝 (et al.). *Hushan bianlan* 湖山便覽. Shanghai: Shanghai guji chubanshe, 1998. (Xihu wenxian congshu 西湖文獻叢書).
- Zhang Dai:** Zhang Dai 張岱. *Tao'an mengyi - Xihu mengxun* 陶庵夢憶 - 西湖夢尋. Beijing: Zuojiang chubanshe, 1994.
- Zhang Renmei:** Zhang Renmei 長仁美. *Xihu jiyou* 西湖紀游. In: Wang Guoping 王國平 (Hrsg.). *Xihu wenxian jicheng* 西湖文獻集成 (Qingdai shizhi Xihu wenxian zhuanji 清代史志西湖文獻專輯). Bd. 8. Hangzhou: Hangzhou chubanshe, 2004. 942–950.
- Zhong Yulong:** Zhong Yulong 鍾毓龍. *Shuo Hangzhou* 說杭州. Hangzhou: Zhejiang renmin chubanshe, 1983. (Zhangwu congshu 掌故叢書).
- Zhou Mi:** Zhou Mi 周密. *Wulin jiushi* 武林舊事. In: Wang Guoping 王國平 (Hrsg.). *Xihu wenxian jicheng* 西湖文獻集成 (Songdai shizhi Xihu wenxian zhuanji 宋代史志西湖文獻專輯). Bd. 2. Hangzhou: Hangzhou chubanshe, 2004. 255–426.
- Zhu Mu:** Zhu Mu 朱穆. *Songben fangyu shenglan* 宋本方輿勝覽. Shanghai: Shanghai guji chubanshe, 1991.

11.2. Sekundärquellen in asiatischen Sprachen

- A Ying (1979):** A Ying 阿英. *A Ying wenji* 阿英文集 (下冊). Hongkong: Sanlian Bookstore, 1979.
- Cao (1982):** Cao Wenqu 曹文趣 et al. *Xihu youji xuan* 西湖游記選. Hangzhou: Zhejiang renmin chubanshe, 1982. (Xihu wenyi congshu 文藝叢書).
- Dai (2003):** Dai Qingyu 戴慶鈺. *Hangzhou – Old News. Hangzhou jiuwen* 杭州舊聞. Suzhou: Guwuxuan chubanshe, 2003. (Wanqing shehui xinwen tulu 晚清社會新聞圖錄).
- Huang (1983):** Huang Guangan 黃光男. *Songdai huihua meixue xilun* 宋代繪畫美學折論. Taipei: Hanguang renwen xilie, 1983.
- Lee (2001a):** Lee Hui-shu 李慧漱. *Nansong Lin'an tumai yu wenhua kongjian jiedu* 南宋臨安圖脈於文化空間解讀. Sonderdruck aus dem Konferenzband *Qucheng yu wangluo – jin qian nian lai Zhongguo meishushi taohuilun wenji* 區域與網絡—近千年來中國美術史研究討論會論文集. Taipei: National University, 2001.
- Li (1979):** Li Yimang 李一氓. *Xihu shijing: Ming Qing banhua* 西湖十景明清版畫. Shanghai: Renmin meishu chubanshe, 1979.
- Lu (1981):** Lu Xun 魯迅. »Lun Leifengta de daodiao 論雷峰塔的倒掉.« In: *Lu Xun quanji* 魯迅全集. Beijing: Renmin wenxue, 1981. 157–59.
- Mei (1996):** Mei Zhong 梅重 (Ed.; et al.). *Xihu tianxia jing* 西湖天下景. Hangzhou: Zhejiang sheying chubanshe, 1996.
- Que (2000):** Que Weimin 闕維民. *Hangzhou chengchi ji xihu lishi tu shuo* 杭州城池暨西湖曆史圖說. Hangzhou: Zhejiang renmin chubanshe, 2000.

- Sha (1990).** Sha Lingna 沙靈娜 (et al.). *Tang shi sanbai shou quanyi* 唐詩三百首全譯. Guizhou: Guizhou renming chubanshe, 1990.
- Shimada (2000):** Shimada Hidemasa 嶋田英誠 (et al.). *Sekai bijutsu daizenshû* 世界美術大全集. (*New History of World Art*). Tôyôhen 東洋編, Bd. 6: Nansong, Jin. 南宋, 金. Tôkyô: Shogakukan, 2000.
- Uchiyama (2003):** Uchiyama Seiya 内山精也. »Songdai bajing xianxiang kao 宋代八景現象考«. Übersetzt von Chen Guanghong 陳廣宏 und Yi Xi La Mu 益西拉姆. In: Wang Shuizhao 王水照, He Jipeng 何寄澎, Li Weiguo 李偉國 (Hrsg.). *Xin Songxue* 新宋學. Bd. 2. Shanghai: Shanghai cishu chubanshe, 2003. 389–404.
- Wang (1977):** Wang Qi 王琦 (Hrsg.). Li Tai Po quan ji 李太白全集. Beijing: Zhonghua shuju chubanshe, 1977. 3 Bde.
- Wang (1980):** Wang Rongchu 王榮初 (Ed.). *Xihu shici xuan* 西湖詩詞選. Hangzhou: Zhejiang renmin chubanshe, 1980. (Xihu wenyi congshu 西湖文藝叢書).
- Wenwu (2002):** Zhejiang sheng wenwu kaogu yanjiusuo 浙江省文物考古研究所. »Hangzhou Leifengta Wudai digong fajue jianbao 杭州雷峰塔五代地宮發掘簡報«. In: *Wenwu*, 5 (2002): 4–32.
- Wu (1992):** Wu Renshu 巫仁恕. »Wan Ming de lüyou huodong yu xiaofei wenhua: yi Jiangnan wei taolun zhongxin 晚明的旅遊活動與消費文化: 以江南為討論中心.« In: *Jindaishi yanjiusuo jikan* 近代史研究所集刊 (Zhongyang yanjiuyuan 中央研究院), 41 (1992): 87–413.
- Wu (1994):** Wu Renshu 巫仁恕. »Qingdai shidafu de lüyou yu lunshu: yi Jiangnan wei taolun zhongxin 清代士大夫的旅遊活動與論述: 以江南為討論中心.« In: *Jindaishi yanjiusuo jikan* 近代史研究所集刊 (Zhongyang yanjiuyuan 中央研究院), 50 (1994): 235–285.
- Zhou (1996):** Zhou Feng 周峰 (Ed.). *Yuan Ming Qing mingcheng Hangzhou* 元明清名城杭州. Überarbeitet Ausgabe. Hangzhou: Zhejiang renmin chubanshe, 1996. (Hangzhou lishi congshu 杭州曆史叢書; 5).

11.3. Sekundärquellen in westlichen Sprachen

- Barnhart (1986):** Barnhart, Richard M. »The Wild and Heterodox School of Chinese Painting.« In: Bush, Susan; Murck, Christian (Ed.). *Theories of the Arts in China*. Princeton: Princeton University Press, 1983. 365–396.
- Barnhart (1994):** Barnhart, Richard; Cahill, James; Chou, Ju-hsi (et al.). *The Jade Studio: Masterpieces of Ming and Qing Painting and Calligraphy from the Wong Nan-p'ing Collection*. New Haven: Yale University Art Gallery, 1994.
- Brinker (1993):** Brinker, Helmut und Hiroshi Kanazawa. *Zen – Meister der Meditation in Bildern und Schriften*. Zürich: Museum Rietberg, 1993.
- Brinker (2001):** Brinker, Helmut. »San jue 三絕: »Drei Einzigartige« als Gesamtkunstwerk. Zum Verhältnis von Wort, Zeichen und Bild in China.« In: Wohlgemuth, Matthias (Hrsg.). *Unser Kopf ist rund, damit das Denken die Richtung wechseln kann. Festschrift für Franz Zelger*. Zürich: Verlag Neue Zürcher Zeitung, 2001. 79–135.
- Brook (1981):** Brook, Timothy. »Guides for Vexed Travelers. Route Books in the Ming and Qing. In: *Ch'ing-Shih Wen-t'i* 4.5 (1981): 32–76.
- Brook (1988):** Brook, Timothy. *Geographical Sources of Ming–Qing History*. (Michigan Monographs in Chinese Studies, Vol. 58). Ann Arbor: The University of Michigan (Center for Chinese Studies), 1988.
- Brook (1998):** Brook, Timothy. *The Confusions of Pleasure: Commerce and Culture in Ming China*. Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press, 1998.
- Brook (2005):** Brook, Timothy. *The Chinese State in Ming Society*. London/New York: RoutledgeCurzon, 2005.
- Bush/Shih (1985):** Bush, Susan; Shih Hsio-yen. *Early Chinese Texts on Painting*. Cambridge/London: Harvard University Press (Harvard-Yenching Institute), 1985.
- Butz (1989):** Butz, Herbert. *Die Südreise des Kaisers Qianlong im Jahr 1765. Ein Chinesisches Holzschnittalbum aus dem Besitz von Walter Fuchs. Mit einer Einleitung von Eleanor von Erdberg*. Frankfurt am Main: Museum für Kunsthandwerk, 1989.
- Cahill (1978):** Cahill, James. *Parting at the Shore. Chinese Painting of the Early and Middle Ming Dynasty, 1368–1580*. New York/ Tôkyo: Weatherhill, 1978.
- Cahill (1982a):** Cahill, James. *The Compelling Image: Nature and Style in Seventeenth-Century Chinese Painting*. Cambridge: Harvard University Press, 1982.
- Cahill (1982b):** Cahill, James. *The Distant Mountains – Chinese Painting of the Later Ming Dynasty, 1570–1644*. New York/ Tôkyo: Weathermill, 1982.
- Cahill (1992):** Cahill, James. »Huang Shan Paintings as Pilgrimage Pictures«. In: Naquin, Susan; Yü Chün-fang (Ed.). *Pilgrims and Sacred Sites in China*. Berkeley/Los Angeles/Oxford: University of California Press, 1992. 246–292.

- Chang (2003):** Chang, Michael G. »Fathoming Qianlong: Imperial Activism, the Southern Tours, and the Politics of Water Control, 1736–1765.« In: *Late Imperial China* 24.2 (2003): 51–108.
- Chaves (2000):** Chaves, Jonathan. *The Chinese Painter as a Poet*. New York: China Institute Gallery, 2000.
- Chiu (2000):** Chiu Che Bing. *Yuanming Yuan. Le Jardin de la Clarté parfaite*. Paris: Les Editions de L'Imprimeur (Collections Jardins et Paysages), 2000.
- Chu (1990):** Chu, Christina. *Li Liufang: The Life and Art of a Late Ming Literatus (Volumes I and II)*. Ph.D. Diss., University of Kansas 1990. Ann Arbor: UMI Dissertation Service, 1990.
- Clunas (1991):** Clunas, Craig. *Superfluous Things. Material Culture and Social Status in Early Modern China*. Urbana/Chicago: University of Illinois Press, 1991.
- Egan (1994):** Egan, Ronald C. *Word, Image, and Deed in the Life of Su Shi*. Cambridge and London: Harvard University Press, 1994.
- Faure (2002):** Faure, David, Tao Tao Liu (Eds.). *Town and Country in China: Identity and Perception*. Basingstoke: Palgrave, 2002.
- Feng (1998):** Feng Jin. »Jing, the Concept of Scenery in Texts on the Traditional Chinese Garden – an Initial Exploration.« In: *Studies in the History of Gardens & Designed Landscapes* 18.4 (1998): 339–365.
- Fong (1984):** Fong, Wen C. (et al.). *Images of the Mind. Selections from the Edward L. Elliott Family and John B. Elliot Collection of Chinese Calligraphy and Painting at The Art Museum, Princeton University*. Princeton: The Art Museum, 1984.
- Ganza (1997):** Ganza, Kenneth. »To Hear with the Ears is not as Good as to See with the Eyes« — *Travel Painting as an Expression of Empiricism in the Late Ming and Early Qing*. Unpubliziertes Paper zur Association for Asian Studies (AAS) Konferenz 1997.
- Gernet (1962):** Gernet, Jacques. *Daily Life in China. On the Eve of the Mongol Invasion 1250–1276*. Übersetzt aus dem Französischen von H. M. Wright. Stanford: Stanford University Press, 1962.
- Graham (1990):** Graham, Angus Charles. *Poems of the West Lake – Translations from the Chinese*. London: Wellsweep, 1990.
- Hargett (1989):** Hargett, James M. *On the Road in Twelfth Century China: The Travel Diaries of Fan Chengda (1126–1193)*. Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 1989. (Münchener ostasiatische Studien; 52).
- Hargett (1996):** Hargett, James M. »Song Dynasty Local Gazeteers and their Place in the History of Difangzhi Writing.« In: *Harvard Journal of Asiatic Studies* 56.2 (1996): 405–442.
- Harrist (1998):** Harrist, Robert E. Jr. *Painting and Private Life in Eleventh-Century China: Mountain Villa by Li Gonglin*. Princeton: Princeton University Press, 1998.
- Hearn (1991):** Hearn, Maxwell K. *The Kangxi Southern Inspection Tour: A Narrative Program by Wang Hui (Volume I and II)*. Ph.D. Diss., Princeton University 1990. Ann Arbor: UMI Dissertation Service, 1991.
- Hearn (2000):** Hearn, Maxwell K. »Document and Portrait: the Southern Tour Paintings of Kangxi and Qianlong.« In: Chou Ju-hsi und Brown, Claudia (Hrsg.). *Chinese Painting under the Qianlong Emperor. The Symposium Papers in Two Volumes*. Phœbus 6 (A Journal of Art History), Bd. 1. Phoenix: Arizona State University: 2000. 91–131.
- Heilesen (1985):** Heilesen, Simon B. »Bilder von der Südreise des Kaisers Kangxi.« In: Ledderose, Lothar (Hrsg.). *Palastmuseum Peking: Schätze aus der Verbotenen Stadt*. 6. Auflage Frankfurt a.M.: Insel, 1985. 96–117.
- Heng (1999):** Heng, Chye Kiang. *Cities of Aristocrats and Bureaucrats: The Development of Medieval Chinese Cityscapes*. Honolulu: University of Hawai'i Press, 1999.
- Hervout (1987):** Hervout, Yves (Hg.). *A Sung Bibliography*. Hong Kong: The Chinese University Press, 1987.
- Hinton (2002):** Hinton, David (Übers.). *Mountain Home. The Wilderness Poetry of Ancient China*. New York: Counterpoint, 2002.
- Ho (1980):** Ho, Wai-kam; Lee, Sherman E.; Sickman, Laurence. *Eight Dynasties of Chinese Painting: The Collections of the Nelson Gallery-Atkins Museum, Kansas City, and The Cleveland Museum of Art*. Cleveland: The Cleveland Museum of Art/Indiana University Press, 1980.
- Huang (1999):** Huang Chi-Chiang. »Elite and Clergy in Northern Song Hang-chou: A Convergence of Interest.« In: Gregory, Peter N.; Getz Daniel A. (Edrs.). *Buddhism in the Sung*. (Studies in East Asian Buddhism; 13). Honolulu: University of Hawai'i Press, 1999. 295–339.
- Idema (2006):** Idema, Wilt L.; Li, Wai-Yee; Widmer, Ellen (Eds.). *Trauma and Transcendence in Early Qing Literature*. Harvard East Asian monographs 250. Cambridge: Harvard University Asia Center, 2006.
- Johnson (1993):** Johnson, Linda Cooke (Ed.). *Cities of Jiangnan in Late Imperial China*. Albany: State University of New York Press, 1993.
- Kuhn (1987):** Kuhn, Dieter. *Die Song-Dynastie (960 bis 1279). Eine neue Gesellschaft im Spiegel ihrer Kultur*. Weinheim: Acta Humaniora (VCH), 1987.
- Kyōto (2002):** Kyōto kokuritsu hakubutsukan 京都国立博物館. *Sesshu: Master of Ink and Brush: 500th Anniversary Exhibition*. Kyōto: kokuritsu hakubutsukan, 2002.
- Ledderose (1979):** Ledderose, Lothar. *Mi Fu and the Classical Tradition of Chinese Calligraphy*. Princeton: Princeton University Press, 1979.

- Ledderose (1985):** Ledderose, Lothar (Hrsg.). *Europa und die Kaiser von China, 1240–1816*. Frankfurt a.M.: Insel, 1985.
- Lee (2001b):** Lee Hui-shu. *Exquisite Moments: West Lake & Southern Song Art*. New York: China Institute, 2001.
- Lee:** Lee Hui-shu. *Mapping Lin'an – Cultural Spaces in the Capital of Approaching Peace*. Unpubliziertes Paper ohne Jahresangabe.
- Lee/Ho (1968):** Lee, Sherman und Ho, Wai-Kam. *Chinese Art under the Mogols: The Yüan Dynasty (1279–1368)*. Cleveland: The Cleveland Museum of Art, 1968.
- Lee-Kalisch (2001):** Lee-Kalisch, Jeonghee. *Das Licht der Edlen (junzi zhi guang). Der Mond in der chinesischen Landschaftsmalerei*. Sankt Augustin: Institut Monumenta Serica, 2001. (Monumenta Serica Monograph Series XLVIII).
- Legge (1861):** Legge, James. *The Chinese Classics with a Translation, Critical and Exegetical Notes, Prolegomena, and Copious Indexes. Vol. II: The Works of Mencius*. London: Trübner & Co., 1861.
- Liscomb (1988):** Liscomb, Kathryn. »The Eight Views of Beijing — Politics in Literati Art.« In: *Artibus Asiae* 49.1-2 (1988/89): 127–152.
- Maeda (1978):** Maeda, Robert J. *Two Sung Texts on Chinese Painting and the Landscape Styles of the 11th and 12th Centuries*. New York/London: Garland Publishing Inc., 1978.
- McKelway (2002):** McKelway, Matthew P. »Autumn Moon and Lingering Snow: Kano Sansetsu's West Lake Screens.« In: *Artibus Asiae*, Vol 62, No. 1 (2002): 33–80.
- Meskill (1965):** Meskill, John. *Ch'oe Pu's Diary: A Record of Drifting Across the Sea*. The Association For Asian Studies: Monographs and Papers, No. XVII. Tucson: University of Arizona Press, 1965.
- Meyer-Fong (1999):** Meyer-Fong, Tobie. »Making a Place for Meaning in Early Qing Yangzhou.« In: *Late Imperial China* 20.1 (1999): 49–84.
- Moll-Murata (2001):** Moll-Murata, Christine. *Die chinesische Regionalbeschreibung. Entwicklung und Funktion einer Quellengattung, dargestellt am Beispiel der Präfekturbeschreibungen von Hangzhou*. Veröffentlichungen des Ostasien-Instituts der Ruhr-Universität Bochum, Band 47. Wiesbaden: Harrassowitz Verlag, 2001.
- Morper (2004):** Morper, Cornelia. »Die Zehn Ansichten des Westsees, als Dekor auf chinesischen Porzellanvasen der Ära Kangxi (1662–1722)«. In: *Ostasiatische Zeitschrift* (neue Serie) 7 (2004): 26–40.
- Moule (1937):** Moule, Arthur Christopher. »Marco Polo's Description of Quinsai.« In: *T'oung Pao* 33 (1937): 105–128.
- Murck (2000):** Murck, Alfreda. *Poetry and Painting in Song China – The Subtle Art of Dissent*. Cambridge/London: Harvard University Press, 2000.
- Munakata (1974):** Munakata Kiyohiko. *Ching Hao's Pi-fa-chi: A Note on the Art of Brush*. *Artibus Asiae Supplementum* 31. Ascona: Artibus Asiae, 1974.
- Naquin (1987):** Naquin, Susan; Rawsky, Evelyn S. *Chinese Society in the 18th Century*. New Haven: Yale University Press, 1987.
- Ortiz (1994):** Ortiz, Valérie Malenfer. »The Poetic Structure of a Twelfth-Century Chinese Pictorial Dream Journey«. In: *The Art Bulletin* 76.2 (1994): 257–278.
- Owen (1995):** Owen, Stephen. »The Formation of the Tang Estate Poem.« In: *Journal of Asiatic Studies* 55 (1995): 39–59.
- Shahar (1992):** Shahar, Meir. »The Lingyin Si Monkey Disciples and the Origins of Sun Wukong.« In: *Harvard Journal of Asiatic Studies* 52.1 (1992): 193–224.
- Sirén (1938):** Sirén, Osvald. *A History of Later Chinese Painting*. 2 Bde. London: The Medici Society, 1938.
- Sirén (1956):** Sirén, Osvald. *Chinese Painting: Leading Masters and Principles*. 7 Bde. London: Lund Humphries, 1956–1958.
- So (1975):** So, Kuan-wai. *Japanese Piracy in Ming China during the 16th Century*. Michigan: Michigan State University Press, 1975.
- Sothebys (2000):** Sotheby's Auction House. *Important Classical Chinese Painting and Calligraphy*. Hong Kong, May 1st (Sale HK 0160). Hong Kong: Sotheby's Auction House, 2000.
- Stanley-Baker (1992):** Stanley-Baker, Joan. *The Transmission of Chinese Idealist Painting to Japan. Notes on the Early Phase (1661–1799)*. Ann Arbor: The University of Michigan, 1992. (Michigan Papers in Japanese Studies, Number 21).
- Strassberg (1994):** Strassberg, Richard E. *Inscribed Landscapes. Travel Writing from Imperial China*. Berkeley/Los Angeles: University of California Press, 1994.
- Sturman (1989):** Sturman, Peter Charles. *Mi Youren and the Inherited Literati Tradition: Dimensions of Ink Play*. Ph.D. Diss., Yale University 1989. Ann Arbor: UMI Dissertation Service, 1989.
- Soper (1951):** Soper, Alexander Coburn. *Kuo Jo-hsü's Experiences in Painting (T'u-hua chien-wên chih)*. Studies in Chinese and Related Civilizations; Bd. 6. Washington: American Council of Learned Societies, 1951.

- Swope (2001):** Swope, Kenneth Michael Jr. *The Three Great Campaigns of the Wanli-Emperor, 1592–1600: Court, Military, and Society in Late-Sixteenth-Century China*. Ph.D. Diss., University of Michigan, 2001. Ann Arbor: UMI Dissertation Services, 2001.
- Teng (2003):** Teng, Emma J. »Text on the Right and Pictures on the Left: Reading the Qing Record of Frontier Taiwan«. In: Zeitlin, Judith T. und Liu, Lydia H. (Eds.): *Writing and Materiality in China. Essays in Honor of Patrick Hanan*. (Harvard-Yenching Institute Monograph Series 58). Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 2003. 451–487.
- Wang (2000):** Wang, Eugene Y. »Perceptions of Change, Change of Perception – West Lake as Contested Site/Sight in the Wake of the 1911 Revolution.« In: *Modern Chinese Literature and Culture* 12.2 (2000): 73–122.
- Wang (2003a):** Wang, Eugene Y. »The Rhetoric of Book Illustrations.« In: Hanan, Patrick (Ed.) *Treasures of the Yenching. The Seventy-Fifth Anniversary Exhibit Catalogue of the Harvard Yenching Library*. Massachusetts: Harvard-Yenching Library of the Harvard College Library, 2003. 181–217.
- Wang (2003b):** Wang, Eugene Y. »Tope and Topos: The Leifeng Pagoda and the Discourse of the Demonic.« In: Zeitlin, Judith T. und Liu, Lydia H. (eds.): *Writing and Materiality in China. Essays in Honor of Patrick Hanan*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 2003. 488–552. (Harvard-Yenching Institute Monograph Series 58).
- Wang (1997):** Wang Liping. *Paradise for Sale: Urban Space and Tourism in the Social Transformation of Hangzhou, 1589–1937*. Ph.D. Diss., University of California, San Diego, 1997. Ann Arbor: UMI Dissertation Services, 1998.
- Wenley (1941):** Wenley, A.G. »A Note on the So-Called Sung Academy of Painting.« In: *Harvard Journal of Asiatic Studies* 6.2 (1941): 269–272.
- Wong (2001):** Wong Young-Tsu. *A Paradise Lost. The Imperial Garden Yuanming Yuan*. Honolulu: University of Hawai'i Press, 2001.
- Wong-Gleysteen (1991):** Wong-Gleysteen, Marilyn. »Calligraphy and Painting: Some Sung and Post-Sung Parallels in North and South – A Reassessment of the Chiang-nan Tradition.« In: Fong, Wen C.; Murck, Alfreda (Ed.): *Words and Images: Chinese Poetry, Calligraphy, and Painting*. New York/Princeton: The Metropolitan Museum of Art/Princeton University Press, 1991. 141–172.
- Yee (1994):** Yee, Cordell D. K. »Chinese Cartography Among the Arts«. In: Harley, J. B., Woodward David. *The History of Cartography; V. 2.2 Cartography in the Traditional East and Southeast Asian Societies* (Yee, Cordell D.K., Schwartzberg Joseph E., Eds.). Chicago and London, University of Chicago Press. 1994. 128–169.

11.4. Nachschlagewerke

- Cambridge History (7):** Twitchett, Denis und Fairbank, John K. (Ed.). *The Cambridge History of China. Volume 7. The Ming Dynasty, 1368–1644, Part 1*. Cambridge: Cambridge University Press Syndicate, 1988.
- Cambridge History (8):** Twitchett, Denis und Fairbank, John K. (Ed.). *The Cambridge History of China. Volume 8. The Ming Dynasty, 1368–1644, Part 2*. Cambridge: Cambridge University Press Syndicate, 1998.
- Cambridge History (9):** Twitchett, Denis und Fairbank, John K. (Ed.). *The Cambridge History of China. Volume 9. Part One: The Ch'ing Empire to 1800*. Cambridge: Cambridge University Press Syndicate, 2002.
- Comprehensive Illustrated Catalogue 1 (1–5):** Suzuki Kei (Ed.). *Comprehensive Illustrated Catalogue of Chinese Paintings (中国绘画综合图録)*. 5 Bde. Tôkyô: University of Tôkyô Press, 1982–1983.
- Comprehensive Illustrated Catalogue 2 (1–4):** Toda Teisuke und Ogawa Hiromitsu (Ed.). *Comprehensive Illustrated Catalogue of Chinese Paintings: Second Series (中国绘画综合图録続編)*. 4 Bde. Tôkyô: University of Tôkyô Press (The Institute of Oriental Culture), 1998–2001.
- Eminent Chinese:** Hummel, Arthur W. (Ed.) *Eminent Chinese of the Ch'ing Period (1644–1912)*. 2 Bde. Washington: United Staates Government Printing Office, 1943–1944.
- Gu dituan jilu:** Wang Ziqiang 王自強 (Ed.). *Zhongguo gu dituan jilu 中國古地圖輯錄. Kang Yong Qian Cheng shitu 康雍乾盛世圖*. 3 Bde. Beijing: Xingqiu dituan chubanshe, 2002.
- Gugong shuhua tulu (1–14):** Guoli Gugong Bowuguan yuan (Hg.). *Gugong shuhua tu lu 故宮書畫圖錄 (Illustrated Catalogue of Painting and Calligraphy from the National Palace Museum, Taipei)*. 14 Bde. Taipei: Guoli Gugong Bowuguan, 1989–95.
- Gugong shuhua lu (1–3):** Guoli Gugong Bowuguan (Hg.). *Gugong shuhua lu 故宮書畫錄*. 3 Bde. Taipei: Guoli Gugong Bowuguan, 1956.

- Illustrated Catalogue (1–24):** Group for the Authentication of Ancient Works of Chinese Painting and Calligraphy. 中國古代書畫鑒定組 (Hg.). *Illustrated Catalogue of Selected Works of Ancient Chinese Painting and Calligraphy* 中國古代書畫圖目. 24 Bde. Beijing: Wenwu chubanshe, 1986–2001.
- Index Painters:** Cahill, James. *An Index of Early Chinese Painters and Paintings – T'ang, Sung, and Yüan*. Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press, 1980.
- Ming Biography:** Goodrich, Carington L; Fang Chaoying. *Dictionary of Ming Biography, 1368–1644*. 2 Bde. New York/London: Columbia University Press, 1976.
- Renming cidian:** Yu Jianhu 俞劍華 (Ed.). *Zhongguo meishujia renming cidian* 中國美術家人名詞典. Shanghai: Shanghai renmin meishu chubanshe, 1981.

Lebenslauf

Persönliche Daten

Name: Jorrit Britschgi
Geburtsdatum: 3. März 1979
Email: J.Britschgi@gmx.ch, Tel. 078 719 77 34

Ausbildung/Beruflicher Werdegang

2008–	Managing Publisher, Artibus Asiae Publishers
2006–	Assistenzkurator Indische Malerei, Museum Rietberg Zürich
2006–2008	Dozent, Kunstgeschichte Ostasiens, Universität Zürich
2004–2007	Wissenschaftlicher Assistent, Kunstgeschichte Ostasiens, Universität Zürich
1999–2005	Lizentiat Kunstgeschichte Ostasiens, Sinologie, Publizistikwissenschaft
2000–2001	Studium an der Jiaotong Universität, Xi'an, Volksrepublik China
1996–1997	High School Gilroy, Kalifornien
1992–1999	Kantonsschule Obwalden, Maturitätsabschluss Typus E